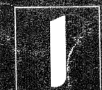




الأسلوبية

○ المجلد الخامس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤





الأسلوبية

1

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤



تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ٦٠٠ر١ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأسلوبية

محتويات العدد

● الواقع الأدبي

عروض كتب

أما قبل

. . فمن شأن الناس أن يتفقوا فيما بينهم وأن يختلفوا ؛ وليس مما يرد على الذهن قط أن يتصور المرء الناس جميعا على وفاق فيما بينهم إزاء كل شيء، أو على خلاف فيما بينهم حول كل الأمور ، كما أنه لا يخطر ببال أحد أن يصنف الناس فى فريقين متعارضين : فريق جبل على الوفاق وآخر جبل على الخلاف ؛ وإنما يؤدى الإنسان الفرد ـ كل إنسان ـ دور الموافق ودور المخالف وفقا للمواقف التى تفرض نفسها عليه . ومن ثم قد يستشعر الإنسان الخطر يحدق بالعالم عندما ينظر إلى حجم الخلافات الضاربة أطنابها بين الناس فى كل مكان ، ولكنه ينسى ـ فى اللحظة نفسها ـ عدد المرات التى قرأ فيها عبارة « تم الاتفاق بين . . . على . . . » ، بما يدل على أن مجالات الاتفاق بين الناس ربما كانت لا تقل ـ كميًّا ـ عن مجالات الاختلاف .

على أن التعادل الكمى بين مجالات الاختلاف والاتفاق لا يغير من حقيقة أن الخلاف ـ أيا كان نوعه ـ من شأنه أن يولِّد فى النفوس الخوف بل الذعر مما قد ينتهى إليه بين الطرفين المختلفين ؛ فى حين يولد الاتفاق مشاعر الهدوء والطمأنينة . والحقيقة أن الخلاف موقف حركى متفجر ، قابل للتطور ؛ والنتائج التى يؤدى إليها هذا التطور هى أسوأ من الخلاف ذاته . أما الاتفاق ـ أو الوفاق ـ فموقف سكونى هادئ ومأمون النتائج . فإذا كان الاتفاق حسما لكل نزاع فإن الخلاف يخشى معه دائما أن يكون بداية لسلسلة من المنازعات .

هذا ما يبدو واضحا للوهلة الأولى . لكن الأمر قد يختلف قليلا أو كثيرا مع شىء من التأمل . ذلك أن المواقف التى تدعو إلى الاتفاق أو الاختلاف تتنوع ، وأن المستويات فيها تتفاوت ؛ ففرق كبير بين الاتفاق أو الاختلاف حول المبادىء والكليات ، والاتفاق أو الاختلاف فى التفصيلات ؛ وفرق كبير بين الاتفاق والاختلاف حول قضية عامة ، والاتفاق والاختلاف حول مسألة شخصية . ولاشك أن الخلاف حول المبادئ من شأنه أن يوسع الهوة بين الطرفين ، فى حين أن الخلاف حول التفصيلات من شأنه أن يترك الباب مفتوحا لمزيد من التقارب بين الطرفين ، قد ينتهى إلى اتفاق كامل .

ومن جهة أخرى فإن استشعار الذعر مما يسود العالم من خلافات قد يكون له ما يبرره ؛ فلم تكن الحرب العالمية وغير العالمية ، التى عانى الإنسان وما زال يعانى ويلاتها حتى اليوم ، إلا نتيجة طبيعية وحتمية للخلافات الأساسية التى سادت العالم . وهكذا ارتبطت الخلافات على الساحة الدولية وعلى الساحات الإقليمية على السواء بفكرة دمار المكان ودمار الإنسان نفسه . ودمار المكان ودمار الإنسان إنما يعنيان ـ فى كلمة واحدة ـ سقوط الحضارة .

أما الخلاف على المستوى الفردى فلم يكن قط ليثير الذعر العام ، ولم يكن ـ من ثم ـ بالموقف الذى تخشى عواقبه . ولعله كان ـ على العكس ـ وما يزال وجها من وجوه الحيوية ، ومؤشرا واضحا إلى استمرارية نبض الحياة .

هذا النوع من الخلاف إذن تستوعبه الحياة ، بل تستدعيه وتتطلبه ؛ لأنه وإن برز على المستوى الفردى فإن الصالح العام يفيد منه . وإذا برئ هذا النوع من الخلاف من الأهواء والدوافع الشخصية الصرف فإنه يكون دليل صحة فى المجتمع . وهو لا يبرأ من هذه الآفة إلا عندما يكون موضوعيا حقا . عند ذلك يصبح هذا النوع من الخلاف ما نسميه خلافا بنّاء ، وأسميه خلافا متحضرا . وهو نفسه الذى عبر عنه الشاعر بقوله الذى يجرى على ألسنتنا كثيرا مجرى الأمثال : « واختلاف الرأى لا يفسد للود قضية » .

أقول هذا وأنا أعرف أن كثيرين منا دأبوا على الخلط فى مواقفهم بين ما يثير فى نفوسهم الذعر مما يتهدد البشرية والحضارة الإنسانية ، وماهو من قبيل المصالح الشخصية . وهناك آخرون لا يعرفون كيف يلتزمون موضوعية الموضوع المثار ، بل لا يكادون يعرفون أنهم يواجهون موضوعا وليس أشخاصا ، فإذا بالحقائق تختلط عليهم ، فيصبح الموضوع هو الشخص ، والشخص هو الموضوع . لاغرو أن تسوء العلاقات عندئذ بين من يوحدون بين آرائهم وأشخاصهم ، وأن تفسد قضية الود بينهم ، وأن ينقلبوا أعداء متناحرين ، لا حضاريين .

من الطبيعى إذن أن يختلف الناس ؛ وأكاد أقول إنه على مستوى الموضوعية يصبح اختلاف الرأى ضرورة حيوية ؛ لأنه يتيح للناس رؤية الموضوع الواحد من زوايا مختلفة ، فيكون حكمهم النهائى عليه أدق وأوثق . ولاشك أن اختلاف الرأى نتيجة لتعدد زوايا النظر أفضل من أى اتفاق يقوم على أحادية النظرة . ولكن يظل من غير الطبيعى فى مجتمع متحضر أن يؤسس الفرد خلافه مع الآخر على مصلحته الشخصية . ولا يقل عن هذا بعدا عن التحضر أن يتشبث الفرد بنظرته الأحادية فينفى ماعداها من وجهات نظر الآخرين ، ثم لا يرتاح ضميره ـ إن كان حقا ذا ضمير ـ حتى يشفع ذلك باتهام الآخرين بما يحلوله من التهم . وأعجب ما فى الأمر أن يصدر هذا السلوك عن أفراد ينتمون إلى طائفة المثقفين والمفكرين . وتكون النتيجة الحتمية لهذا بلبلة لخواطر الناس ، تنتهى بهم ـ مع مرور الوقت ـ إلى فقدان الثقة فى كل شىء .

ترى هل سننتظر طويلا حتى نعرف كيف نجعل من اختلاف الرأى سلوكا حضاريا بنّاء وليس أداة هدم وتجريح ؟ !



هذا العدد

قدمت « فصول » فى العددين الثانى والثالث من المجلد الأول منها المناهج المختلفة لدراسة الأدب ، الشائعة فى زمننا الراهن ، ومنها الأسلوبية . ومن الواضح أن العمل فى هذين العددين كان بمثابة تحديد لإطار الخريطة ، ولأبرز المعالم التى تضمها ، على نحو إجمالى . وكان المفهوم أن يلحق هذا الإجمال شىء من التفصيل ، فيستقل كل منهج من هذه المناهج بعدد من أعداد المجلة ، حتى تتاح له مساحة أوسع ، يظفر فيها من الباحثين بالاستقصاء المطلوب .

وعدد اليوم من « فصول » ، وقد أفرد للأسلوبية ، هو بداية فى إنجاز هذه الخطة ، التى لا ينبغى أن نتوقع إنجازها كاملة قبل مضى عدد من السنين . على أنه من المفهوم أيضا أن الكلام عن الأسلوبية لا ينتهى بهذا العدد ؛ فإن تفريعاتها الداخلية قد تحتاج فى وقت لاحق لأن يفرد لكل منها عدد خاص ؛ فعدد للأسلوبية البنائية ، وآخر للأسلوبية النفسانية ، وثالث للأسلوبية الإحصائية ، وهلم جرا . ولا ضير فى أن تعلن « فصول » بهذا عن حاجاتنا المعرفية الملحة ، سواء نهضت هى وحدها بهذا العبء ، أو شاركها فى حمله منابر أخرى .

ويضم هذا العدد من « فصول » ثلاث عشرة دراسة ، يأتى ترتيبها محققا لنمق بعينه ، يأخذ فى الاعتبار تطور النظر فى الحقل المعرفى الخاص بالأسلوبية ، منذ خروجها من عباءة الدراسات اللسانية ، إلى تحولها إلى الدراسة النصية ، ثم ذوبانها فى نظرية القراءة .

ولما كان عبد القاهر الجرجانى ، بكتابيه : « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » ، يمثل فى تراثنا العربى أنضج المحاولات فى تحليل الأسلوب أو النص الأدبى على أساس من فهمه لوظيفة النحو فى نظام الكلام وإنتاج الدلالة ، فقد ظفر فى مستهل العدد بدراستين ؛ الأولى تدرس نظريته فى إطارها التاريخى والموضوعى ، والأخرى تدرسها مقرونة بنظرية تشومسكى النحوية .

● فى المقال الأول يقدم نصر أبو زيد قراءة لكتاب « دلائل الإعجاز » بعنوان « مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى ــ قراءة فى ضوء الأسلوبية » . ومع التزام الباحث بالمنطق الداخلى لنص هذا الكتاب الذى كتب فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) فإن قراءته التى قدمها كانت ــ فى الوقت نفسه ــ قراءة تأويلية ، تبحث عن المغزى الذى يمكن أن يثرى وعينا النقدى المعاصر .

لقد اهتدى عبد القاهر ــ فيما أبرزه الباحث ــ إلى حقيقة أن أى قول أدبى إنما هو كلام ينتمى إلى اللغة ، ولكنه يتميز بخصائص يمكن تحديدها ، تُدخله فى حدود « الفن » . فهو من حيث إنه لغة ، يخضع لقوانينها الوضعية ، ويتكون من مفردات هى بمثابة الدوال على معان جزئية ، تكتسب دلالتها وبلاغتها حين تدخل فى علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ ، تحكمها قوانين النحو المعروفة . ولكن هذه القوانين لا تحصر العلاقات الفعلية التى يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التى لا حصر لها . ويمكن القول إن عبد القاهر قد استطاع أن يفرق ، على نحو ضمنى ، بين اللغة بمعنى النظام النحوى الراسخ فى وعى الجماعة ، والكلام ، بمعنى التحقق الفعلى لهذه القوانين فى حدث كلامى بعينه .

وينطلق عبد القاهر من هذه التفرقة ليصوغ مفهوم « النظم » الذى يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لامن حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » . وإذا كانت أصول النحو هى القوانين المجملة الفاعلة فى مستويات الكلام كلها ، فإن الكلام الأدبى هو الذى ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية الخاصة .

ويميز عبد القاهر بين « أصول النحو » و « علم النحو » على أساس التمايز بين التراكيب اللغوية التى تبدو متساوية من منظور النحو المعيارى ، لكنها تحمل خصائص ذاتية تحدد مستويات الكلام . ومن هذا المنطلق يرى الباحث أن مفهوم النظم عند عبد القاهر يقترب كثيرا من مفهوم « الأسلوب » بالمعنى الحديث ؛ ويصبح النظم الذى يصنع « علمُ النحو » قواعده هو علم « دراسة الأدب » أو « علم الشعر » .

ويقرن عبد القاهر بين القدرة على نظم الكلام والقدرة العقلية للمتكلم . وهو يرى كذلك أن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة أشبه ماتكون بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ فالشاعر لا يبدأ المواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالاتها ، ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ المتواضع عليها فى علاقات جديدة ، لتنتج شكلا يؤثر بدوره فى دلالاتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها . ولا تقتصر مكابدة الشاعر على اختيار الألفاظ وإعادة تشكيل علاقاتها ، بل تمتد إلى الدلالات النحوية ، التى يسميها عبد القاهر « معانى النحو » ، وكيفية توظيفها توظيفاً مؤثرا .

ولا يقصر عبد القاهر صفة الإعجاز فى النظم على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، بل يتجاوزها إلى مفاهيم أكثر تعقيدا وتركيبا ، تظهر فى مناقشته قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، حيث يفرق بين كلام نصل إلى دلالته من خلال التفاعل بين الألفاظ ومعانى النحو ، وكلام آخر يخضع للقوانين السابقة ويزيد عليها بما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون « العلاقات الاستبدالية » فى مقابل « العلاقات السياقية » . وإذا كان مفهوم النظم عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية فإن مفهومه للمعنى و « معنى المعنى » يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية .

● أما الدراسة الثانية فبعنوان « النحو بين عبد القاهر وتشومسكى » ؛ وفيها يتجه محمد عبد المطلب إلى بيان المشاكلة بين الظروف الفكرية والثقافية التى أثرت فى دراستها للنحو . فعبد القاهر كان مستوعبا لكل الجهود التى سبقته فى مجال الدراسات النحوية والنقدية والبلاغية ، كما كان

ممثلا للفكر الأشعرى فيما يتعلق بقضية الإعجاز ، وما يتصل بذلك من نظر فى العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وارتباطها بالتراكيب والمعانى . وكذلك كان تشومسكى نتاجا لمناخ فكرى وثقافى هيأ له تقديم نظرية (ثورية) فى مجال الدرس اللغوى .

وقد استطاع عبد القاهر أن يوفق بين الشكل المادى للصياغة ، والجانب العقلى للمعنى ، عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدى ، وتحويله إلى إمكانات إبداعية ؛ فاهتمامه بالنواحىّ الوصفية لم يكن إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلى فى الصياغة . ويتفق تشومسكى معه فى رفضه للمنهج الوصفى فى النحو ، مع فارق أساسى ، حيث كانت الرموز اللغوية عند عبد القاهر خالية من أى طابع حركى ؛ أما تشومسكى فقد اهتم بالطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) . وهكذا يظهر أن المنهج العقلى الذى سيطر على فكر الرجلين قادهما إلى اعتماد النحو التقعيدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، واعتماد مستويات الأداء فى البناء السطحى والبناء الداخلى ، مع الاهتمام بالبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو أساس العملية اللغوية .

● وعند هذا المدى يصبح من الطبيعى أن نستحضر مقالة «موكاروفسكى Mukarovsky» المشهورة عن «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» ، التى ترجع إلى عام ١٩٣٢ ، لما لها من أهمية فى هذا السياق . وقد ترجمتها ألفت كمال الروبى هنا ، وقدمت لها بمقدمة توضح فيها اتجاه الدراسات النقدية إلى الإفادة من النظريات الفلسفية والجمالية الحديثة ، إلى جانب العلوم اللسانية ، بخاصة فى مدرسة براغ ، التى يعد موكاروفسكى من أبرز أعضائها .

لقد قدم موكاروفسكى تعريفا دقيقا للبنية بوصفها نسقا قائما على الوحدة الداخلية للأجزاء المكونة للعمل ، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء نفسها . وهذا النسق لا يقوم على علاقات التوافق فحسب ، بل يقوم كذلك على علاقات التناقض والجدل .

وإذا كان موكاروفسكى قد أكد أهمية العلاقات الداخلية فى العمل الأدبى ، فإنه كذلك قد أولى مفهوم اللغة الشعرية ، وعلاقة العمل الأدبى بالبنيات التى تقع خارجه ، اهتماما مماثلا . ويرى موكاروفسكى أن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى ذاته ، بل هى سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ، وهى التى تميز الشعر ، وتختلف عن الوظائف اللغوية الأخرى ؛ ومن ثم يتطلب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص .

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله المترجم هنا قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ويرى أن الخصيصة الرئيسية التى تميز بينهما هى السمة التحريفية للغة الشعرية ، بمعنى انحراف هذه اللغة عن قانون اللغة المعيارية ، وخرقها للقواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، والمستخدمة فى الكتابة غير الفنية .

إن اللغة المعيارية ، إذن ، تشكل الخلفية التى تمثل اللغة الشعرية انحرافا وخرقا متعمدا لها . ويتم هذا الخرق المتعمد وفق نظام خاص ، ويحقق وظيفة جمالية فى العمل الشعرى . ويتشكل هذا النظام من عناصر تشكل بدورها خلفية العمل الفنى ، كما تشكل عناصر غيرها ما يطلق عليه موكاروفسكى مصطلح الأمامية ؛ وهى العناصر البارزة فى العمل . وتنشأ بين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الداخلية .

وإذا كان موكاروفسكى يؤكد الوظيفة الجمالية للغة الشعر فإنه يؤكد ، فى الوقت نفسه ، أن تقويم هذه الظاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفنى ، وإنما تتحدد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالى متناسق .

● هذه المعالجات التى تتداخل وتتخارج فيها مباحث علم اللغة وجماليات الأدب قد انتهت إلى ضرورة حسم الأمر فى شأن العلاقة بينها . وهنا تأتى دراسة صلاح فضل عن « علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة » لكى تصوغ هذه العلاقة الصياغة المناسبة .

فى هذه الدراسة يحاول الباحث أن يكشف عن المنطقة التى يلتقى فيها نشاط كل من علم الأسلوب وعلم اللغة ، مؤكداً دور الأحكام المسبقة التى يطلقها كل من أصحاب العلمين على الآخر ، فى إقامة حاجز يحول بينهما وبين التواصل . فبينما يرى علماء اللغة ــ فيما يقول الباحث ــ أن هناك ما لا حدّ له من التفسيرات الأدبية التى لا تعدو أن تكون مجرّد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة فى نطاق العلم ، نرى فى الجانب الآخر لوناً من عدم الثقة فى فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها فى قوالب البحث اللغوى البحت ، على نحو يطفىء من وهجها ، ويقضى على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره .

ويرى الباحث أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات اللغوية والأدبية ، ليس لها أن تخفى « جوانب التماثل العظمى بينهما فى مجال البحث ؛ فكلتاهما تدرس شيئاً واحداً فى نهاية الأمر ، وهو النص » .

ولا يختلف الباحث مع من نظروا إلى المنطقة المشتركة التى تقع بين علم اللغة وفن الشعر ، التى تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسياً ، بوصفها « المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التى تنحو إلى الإفادة من المقولات العلمية اللغوية ، ومن نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية ــ بالمفهوم العام ــ للأدب ، وعن كيفية توظيفها جماليا » . ومع أن هذه الوظيفة ليست الوحيدة التى يؤديها الفن اللغوى الأدبى ، فإنها أبرز وظائفه ، وأشدها سيطرة على ما عداها .

وقد يرى بعض الباحثين ــ كما يقول الباحث ــ أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ، والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازى لا التداخل .

وقد يرى غير هؤلاء ، أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادىء مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب اعتباره أخاً لها ، لا جزءا منها ؛ فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية فى ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية .

● وإذ ينتهى صلاح فضل إلى هذا التحديد للعلاقة بين الأسلوب وعلم اللغة ، ينتقل بنا أحمد درويش إلى القضايا المفهومية المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية ، وذلك فى بحثه « الأسلوب والأسلوبية ؛ مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه » .

لقد ظلت دراسة الأسلوب ــ منذ القرن الخامس عشر ــ مرتبطة بالبلاغة التقليدية ، وصُبّت فى تقسيم طبقى للأسلوب ، التقى بالتقسيم الطبقى الاجتماعى . ولم يهتزّ هذا التصور إلاّ على يد « جورج بوفون » (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ، الذى حاول ربط القيم الجمالية فى الأسلوب بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى آخر ، لا بقوالب تزيينية جامدة ومستعارة .

ومع ظهور الأسلوبية فى بداية هذا القرن لم يُلْغَ مصطلح « الأسلوب » ، لكن دائرته تحددت . فدراسة « الأسلوب » لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، يتسم بالطابع الأدبى . وهذا التمييز بين « الكلام » و« الأسلوب » كان مجالاً للفحص من كثيرين . وقد أنتج ذلك فى حقل الأسلوبية مدارس مختلفة ، يقف بنا الباحث عند مدرستين منها ، هما الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية ، والأسلوبية التأصيلية .

أما الأولى فترتبط بشارل بالى ، تلميذ سوسير ؛ وتقوم على دراسة ما أسماه « المحتوى العاطفى للغة » ، مستهدفة دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام . غير أن اهتمام بالى بالمحتوى العاطفى صرفه عن الجوانب الجمالية ، كما أن تركيزه على اللغة المنطوقة شغله عن اللغة الأدبية ، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى لغة الجماعة جعله لا يهتم بالتطبيقات الفردية فى اللغة ، فكانت دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . ولكن دراساته أحدثت تأثيراً واسعاً فيمن تأثر بعده بدراساته الوصفية ، وبخاصة أصحاب الاتجاه الشكلى ، وأصحاب الأسلوبية الإحصائية ، ثم أصحاب الأسلوبية البنائية ، التى تعد امتداداً متطوراً لأسلوبية بالى ولآراء سوسير معا . وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية الوصفية تهتم بطرح السؤال « كيف ؟ » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى ، من قبيل « من أين ؟ » و« لماذا ؟ » . . ولعل أبرز اتجاهاتها اتجاهان ، هما الأسلوبية النفسية الاجتماعية ، عند هنرى موريير ، والأسلوبية الأدبية ، عند كارل فسلر وليوسبيتزر ، الذى تكونت حول مبادئه الأسلوبية الجديدة ، بخاصة فى الولايات المتحدة ، عند علماء مثل داماسو ألونسو وهانز فيلد .

وهكذا يتضح لنا من خلال الدراسات السابقة ، وبخاصة الدراسات الثلاث الأخيرة ، أن هناك حرصا دائما على الربط بين الأسلوب وأدبية النص ، سواء تم ذلك من خلال تأكيد السمة الجمالية للأسلوب ، أو من خلال التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، أو من خلال محاولات التحديد المفهومى للمصطلح .

● وهنا تطالعنا مقالة الباحث الألمانى « يوزف شتريلكا » ، التى ترجمها مصطفى ماهر بعنوان « الأسلوب الأدبى » .

يطرح شتريلكا فى بداية موضوعه مشكلة تحديد مفهوم الأسلوب الأدبى وتعريفه ، مشيراً إلى أخطاء وقعت نتيجة للجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبى ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت خاصة بفنون أخرى غير أدبية ، أو خاصة بلغة أخرى غير فنية . وهو يستبعد ــ منذ البداية ــ أن يكون الأسلوب الأدبى هو علم الأسلوب المعيارى ، أو المفهوم الأسلوبى المعروف فى تراث البلاغة المدرسية . وتزداد المشكلة صعوبة باستبعاد التطابق بين البحوث التى تُجرى فى مجال الأسلوب الأدبى ، والبحوث المناظرة فى مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، وإن يكن بين الطائفتين نقاط تماس ، وخطوط متوازية ، وأمور مشتركة لا يمكن انكارها . غير أن الأسلوب الأدبى يظل مرتبطا بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التى يصدر عنها . وهناك معارف فى مجال علم اللغة يمكن أن يفيد منها عالم الادب ، لكن يبقى أن هناك اختلافا جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوبا لغويا بصفة عامة ، أو يدرس أسلوبا أدبيا ؛ بل هناك اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبى من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة . فالأسلوب يتكون من سمات خاصة بنوعية المعالجة اللغوية ، وليس هو الحصيلة اللغوية للعمل الأدبى .

وقد جرت محاولات وضع نسق شامل للأسلوب ، ولكن يبدو أن هذه المحاولات لن تنجح أبدا ؛ لأن النسق الذى يضم المكونات والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق ، وعندما يوضع بشكل آلى فى حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، لكنه لن يصل ــ بحال من الأحوال ــ إلى نتائج مثالية . ويظل المعوّل على الانطلاق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حياله .

● وعند هذا المدى تتكشف قضية النموذج التحليلى الذى يكفل الضوابط اللازمة للعملية النقدية ، ومدى غنائه عن الجهد الفردى للناقد ، أو حاجته إليه . وتتبلور هذه القضية بوضوح فى دراسة عبد الله حوله ، التى تحمل عنوان : « الأسلوبية الذاتية أو النشوئية » ، حيث يتناول تطور الاتجاه الأسلوبى ، الذى أسسه عالم اللغويات السويسرى دى سوسير فى دراسة الأدب عند شارل بالى وليو سبتزر وروﻻن بارت .

لقد ظهر فى أعمال بالى اهتمامه بدراسة العبارة فى النص وما تشتمل عليه من أبعاد نفسية واجتماعية . ولهذا يطلق الباحث على إسهام بالى فى هذا المجال « لسانيات العبارة » . على أن الباحث يلحظ تناقضا فى مشروع بالى الأسلوبى ، ينشأ من أنه ربط الأسلوبية بفلك العلوم اللسانية ، ومن ثم ركز على رصد الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة وتشكلها فى قوانين علمية ، تتأسس على الموضوعية والشمولية ، على حين أن هذا التركيز يؤدى إلى إهمال الأسلوب بوصفه تعبيرا ذاتيا يتميز بخصائص متفردة .

أما ليو سبيتزر فقد اهتم ، على العكس من بالى ، بالخصائص الذاتية فى الأسلوب . إن الهدف من الدراسات الأسلوبية التى كتبها سبيتزر هو

النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة للعمل الأدبى ، بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت نتاجا لغويا خاصا . لكن سبتزر لا يفصل بين الفرد والنظم الاجتماعية ومعطيات العصر والتاريخ

أما رولان بارت فيرى اللغة بوصفها معطى تاريخيا ، لا خيار للمبدع فيه . والاسلوب عنده مثل اللغة ، لا خيار فيه كذلك ، من حيث إنه مرتبط بتكوين صاحبه النفسى والبيولوجى ، ومحكوم بماضيه وظروف حياته . فهو كلام مكتف بنفسه ، يمثل نوعا من العزلة .

ويستعرض الباحث ، فى ختام دراسته ، بعض الانتقادات التى وجهت إلى الأسلوبية الذاتية ، وأهمها إغراقها فى النزعة الفردية ، سواء من حيث تعريف الأسلوب أو طريقة دراسته ؛ ومن ثم تظهر أزمة المنهج فى هذا المنحى من الدراسات الأدبية .

وإذا كان دراسات دى سوسير اللغوية قد استغلت ــ فى جانب منها ــ فى تأسيس بعض الاتجاهات فى الدراسة الأسلوبية ، فإن أفكاره الأولية المتعلقة بالعلامة ودلالاتها ، والتى تطورت حتى صارت علما قائما بذاته هو علم العلامات ، قد فتحت أمام التفكير الأدبى أفقا جديدا لتفهم النظم الإبلاغية التى تقوم عليها العلاقة بين النص الأدبى وقارئه .

● وفى هذا الإطار تأتى دراسة المنصف عاشور : « مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراءة والكتابة (إجراء شكل الشكل) » ؛ وفيها ينطلق الباحث من مقولة ترتبط بعلم العلامات ، وتقرر أن النص الأدبى يتشكل فى نظام علامى خاص ، يتميز عن الأنظمة العلامية الأخرى ، وتتكون مادته من حركة العلامة اللسانية التى تظهر دلالتها فى فضاء النص الأدبى ، وفق نظام بعينه ، يتكون من دوال ومدلولات ، ويجمع بين سياقات إبلاغية واجتماعية متعددة . وهذا النظام يتميز بحركيته الدائمة بين الإثبات والنفى ،والتخير والإبداع اللانهائى .

ويحاول الباحث وصف ذلك النظام فيقرر أن الدال هو سلسلة من الأشكال تعتمد على الإظهار والإضمار ؛ أما المدلول فهو سمات التنظيم ، أو ما يسمى « بشكل الشكل » ، الذى يحمل أوجه تميز النص وتفرده .

ويتناول البحث رصد تطورات علم العلامات بعد إسهامات دى سوسير ، الذى ربط العلامة بسياقها الاجتماعى . ولقد اتفقت التطورات الحديثة لهذا العلم فى استقرائها لمسلك العلامة فى السياق الاجتماعى ، وتبلورت فى ثلاثة اتجاهات ، يظهر أولها فى أعمال جوليا كريستيفا ، وينم عن نظرة شمولية ، تفيد من النظرية الماركسية ، ونظريات التحليل النفسى وإنجازات العلوم اللسانية الحديثة .

أما الاتجاه الثانى فيظهر فى أعمال علماء اللسانيات الأمريكيين ، مثل بلومفيلد وبيرس وموريس ، وهم يشكلون ما يسمى بالمدرسة السلوكية ، التى تدعو إلى طريقة شاملة فى النظر إلى القيم العلامية ووظيفتها فى المجتمع .

ويعتمد الاتجاه الثالث إسهامات المدرسة الفرنسية ؛ وهو الاتجاه الذى يبسط الباحث بعض قواعده فى هذه الدراسة .

ويناقش الباحث القضية العسيرة التى انتهت إليها هذه الدراسات ، وهى قضية الفصل بين الدال والمدلول ، وجدوى هذا الفصل فى فهم الظاهرة الأدبية . ولكن ، فى الوقت نفسه ، يعارض إغراق باحثة مهمة فى هذا المجال ، هى جوليا كريستيفا ، فى ربط العلامات بالتاريخ والمجتمع ، ويبنى هذه المعارضة على أساس أن الدال لا يرجع مباشرة إلى المجتمع أو التاريخ ، بل يرتبط بهما فى مرحلة « ما بعد فحصية » ، أى بعد فحص الدال وعلاقاته داخل النص ذاته .

● وهكذا تقود الدراسة السيميولوجية للأدب إلى فحص علاقات الدوال التى ينطوى عليها النص الأدبى فى ذاته ، قبل ربطها بالعالم الخارجى ، كالتاريخ والمجتمع . ولكن ماذا عن القارىء نفسه ، وعن القراءة التى لا يتحقق النص بدونها ؟ هنا يطالعنا العرض الذى قدمته نبيلة إبراهيم لنظرية القارىء فى النص ، والحوار الذى أجرته فى هذا الشأن مع « فلفجانج إيزر » ، أحد أقطاب هذا الاتجاه فى مدرسة كنستانس فى ألمانيا الغربية .

تتساءل نبيلة إبراهيم ، فى مفتتح مقالها ، عمّن يحكم على قيمة النص بصفة عامة ، وتجيب بأنه القارىء الذى يستوعب هذا النص . ولهذا لم يكن غريباً أن نجد المدارس النقدية الحديثة تركز على طريقة تعامل القارىء مع النص ، وتدرس ذلك تحت عنوان نظرية « القارىء فى النص » أو نظرية « التأثير » ، كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم فلفجانج إيزر ، ولكنها تختلف معها بعد ذلك فى أمور جوهرية . أما نظرية التأثير فتقوم على الاهتمام بأمر القراءة وحدها . والقراءة علاقة بين القارىء والنص ، لكنها ليست علاقة فى اتجاه واحد ، من النص إلى القارىء ، بل فى الاتجاهين معا ، من النص إلى القارىء ، ومن القارىء إلى النص . وتتم هذه العملية بإحساس القارىء بالإشباع النفسى والنصى ، وبتلاقى وجهات النظر بين النص والقارىء ، من حيث هو متأثر به ومؤثر فيه على السواء . ومن هنا يطلق أصحاب النظرية عليها « نظرية التأثير والاتصال » .

ويمكن البحث عن جذور هذه النظرية فى النظريات الفلسفية واللغوية التى مهدت لها نظرية النسبية فى العلوم الطبيعية ، والتى حولت الاهتمام من الشىء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ . فهى ــ من حيث الأساس الفلسفى ــ تنبثق من الفلسفة الظواهرية عند « هوسرل » ، التى ترى أن الحقيقة نسبية ،وأن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل فى علاقات دينامية مع الأشياء .

وينبه إيزر إلى أن العمل الأدبى ليس له وجود إلا إذا تحقق ، وأنه لا يتحقق إلا من خلال القارىء . والقراءة هى عملية تشكيل لواقع سبق تشكيله فى النص . ومن ثمّ تصبح القراءة حركة بين واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارىء ، ثم واقع جديد يتحقق من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارىء .

وتلغى هذه النظرية تلك الثنائية بين الذات والموضوع ، لتحل محلها التأثير الجمالى الناجم عن الالتحام بينهما على مستويين : مستوى فنى يرتبط بالنص وصنعته اللغوية بخاصة ؛ ومستوى جمالى يختص بنشاط عملية القراءة . ولا يتكوّن المعنى فى النص ــ حينئذ ــ من موضوع محدد ، بل هو عملية مستمرة مصاحبة لتجربة القارىء المتطورة مع النص .

وهذا كله يطلب قارئا يرى إيزر أنه لا وجود له فى الواقع ، لكنه قارىء ضمنى ، يُخلق ساعة قراءة العمل الفنى الخيالى ؛ قارىء منغمس فى النصّ ، منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية .

أما عملية القراءة نفسها فتقوم على الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التى لا تكتسب معانيها إلا من خلال التفاعل بينها ، وتستلهم التوقعات التى تجمع وتركب بذور ما سيأتى فيها بعد فى شكل ثمار . والتوقعات ــ فى النص الجيد ــ لا تتحقق ، بل تكون فى حالة تحور مستمر ، تتولد عند القراءة . والنص الجيد ــ أيضا ــ لا يستهلك نفسه ، بل يترك ــ عن طريق حيل أسلوبية ــ فراغات يملؤها القارىء ، ويتوقف عندها بحثا عن المعنى أو التفسير .

● هذا التركيز على دور القارىء يأتى ختاما لمراحل مختلفة من محاولات الاقتراب من النص الأدبى ، يلخصها حسين الواد فى دراسته المسماة « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل » .

فى البداية وقف على الدراسات التى اتجهت إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، حيث ظهر التركيز حينا على الإنشاء وأساليبه ، وحينا آخر على المبدع ذاته ، أو المجتمع والظروف السائدة فيه . وفى مرحلة ثانية انصب الاهتمام على الآثار الأدبية نفسها ، بمعزل عما يرتبط بها من سياقات وفى مرحلة ثالثة اتجهت هذه الدراسات إلى استقصاء أثر الأعمال الأدبية على المتلقى ، فاهتمت بالأدب من حيث قراءته لا من حيث إنشاؤه .

ويرصد الباحث التحول الذى تم خلال هذه المراحل ، فيبدأ بما أسماه « قراءة النشأة » ؛ وتظهر فى مفهوم المحاكاة عند اليونان . ثم تلحق حركة التاريخ بهذه المرحلة ، وتتجلى فى ثورة الرومانسية على التقاليد الكلاسية ، ثم يأتى بعد ذلك التفسير الماركسى للأدب .

أما فى مرحلة الاهتمام بجماليات النصوص ذاتها فيبرز دور مدرسة الشكليين الروس والاتجاه البنيوى ، ثم انتهت الدراسة الأدبية إلى الاهتمام بالقارىء المتلقى للنص .

وإذا كان الاهتمام بعملية التلقى قد ظهر بأشكال متفاوتة فى نظريات أدبية مختلفة ، فإنه صار أكثر بروزا مع تطور دراسات علم اجتماع الأدب .

ويخلص الباحث إلى أن الدارسين قد وقعوا فى حيرة معرفية حين أدركوا أن اتجاهاً واحداً من هذه الاتجاهات لا يكفى لفهم الظاهرة الأدبية وتحليلها . وهو من ثم يقترح أن تتجه دراسة الأدب إلى تناول النصوص من حيث ما يؤثر فى نشأتها من عوامل ، ومن حيث جمالية البناء والتركيب والصياغة فى آن واحد . ولكنه ينتهى بدوره إلى حيرة معرفية ، نتيجة للموقف التوفيقى الذى لا يحسم التناقضات ، فيرى أن الأبحاث التى تحمست لظروف النشأة والعوامل المصاحبة لعملية الإبداع الفنى محقة فى مؤاخذتها للاتجاهين الشكلى والبنيوى على تجاهلهما للتاريخ . والأبحاث التى تبنت الاتجاهين الأخيرين محقة كذلك فى اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة بأنها تسعى إلى نقل لغة الفن إلى لغة العلوم الفلسفية والاجتماعية . أما الأبحاث التى تركز اهتمامها على دور القارىء أو جمالية التقبل ، كما يسميها الباحث ، فأصحابها محقون بدورهم فى اتهام أصحاب الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور المتلقى .

● وفى هذا الاتجاه نفسه ، الذى انصرف عن البحث فى إنشائية الأدب إلى تكريس دور القارىء وعلاقته بالنص الأدبى ، تأتى دراسة محمد الهادى الطرابلسى عن «النص الأدبى وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) **La production de texte** وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامى) **Le haut langage** » .

فى هذه الدراسة يبرز الكاتب اهتمام ريفاتير بعملية التحليل الأسلوبى بوصفها عملية فردية فى أساسها ، ومن ثم يرجع ابتعاده عن ساحة التقنين العلمى نتيجة لهذا المنحى .

لقد ركز ريفاتير على مناقشة قضية الظاهرة الأدبية فى النص ، فبدأ بعزل العلوم والمناهج التى تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ومن ثم لا تفى بحاجة الباحث إلى تحديد السمات الأدبية الخاصة فى النص ، على حين اهتم بالتحليل الأسلوبى الذى ينطلق من النص ذاته بوصفه صرحا مكتمل البناء ، يتميز بالخصوصية والتفرد ؛ وهى الصفات التى يتميز بها الأسلوب . ومن هنا يصح ، فى رأى ريفاتير ، أن يقال إن الأسلوب فى الواقع ليس إلا النص عينه .

ويرى ريفاتير أن عملية التواصل الأدبى لعبة تتكشف قواعدها فى النص من خلال تحليل علاقات الكلمات ومدى مطابقتها أو تجاوزها للنظام الكلامى المتعارف عليه ، ويقرر أن الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص فحسب ، بل إنها تشتمل ، فى الوقت نفسه ، على القارىء وردود فعله المحتملة إزاء النص .

أما جون كوهين فتقوم نظريته على عدد من الفرضيات التى تدخل فى علم اللسانيات ، وتستقطب فى عمل كوهين فى جدولين ، هما جدول الاختيار ، وجدول التوزيع . ويشتمل جدول الاختيار على فرضيتين هما شمول البنية ، والوظيفة التأثيرية للغة . أما الجدول الثانى فيتكون

كذلك من فرضيتين إحداهما تقوم على تماسك العمل الفنى تماسكاً داخلياً ، على حين تقوم الفرضية الأخرى على أن العمل الفنى يستعير وجوده من العالم .

وينص كوهين على ضرورة التعامل مع النص على أساس من الاختيار والتوزيع فى آن واحد ؛ بمعنى دراسة الوحدات المكونة للنص بوصفها وحدات مختارة ، تدرس بمعزل عن بعضها البعض . لكن هذه الخطوة لابد أن يلحقها تعرف علاقات الوحدات كما جاءت موزعة فى سياقها النصى . ويتم تبرير العلاقات القائمة فى النص عن طريقين ، هما التماثل والتجاور .

ويرى كوهين أن الفرق بين الشعر والنثر يتمثل فى درجة التماثل التى تظهر بوضوح فى الشعر . وجامع التماثل عنده هو ظاهرة الترديد . وتتمثل وحدة النص فى ترديد وحدات معينة ، تكون قادرة على إحالة كل وحدة منها إلى الوحدات الأخرى .

وأخيراً فقد كان للصيغ العربية التى استعان بها الباحث فى شرح عناصر النظرية من خلالها أهميتها فى المساعدة على استيعاب هذه النظرية .

● وإذا كان التنظير قد غلب على الدراسات السابقة جميعاً فإن الدراستين الأخيرتين فى هذا العدد تحاولان صرف مزيد من الاهتمام إلى الجانب التطبيقى . والدراسة الأولى منهما لحسن البنا عن « اللغة والتكنيك فى القصة والرواية : نموذج تحليلى من قصص يوسف إدريس » .

وتتكون هذه المقالة من ثلاثة أجزاء رئيسية : الأول يتناول اللغة فى نقد كتابات يوسف إدريس ؛ والثانى يتناول التكنيك فى العمل القصصى والروائى ؛ أما الثالث فنموذج تحليلى لبعض كتابات يوسف إدريس .

ويلاحظ الكاتب فى بداية المقال أن التحليل اللغوى والأسلوبى للقصة القصيرة والرواية فى اللغة العربية لم ينل عناية كافية ، على الرغم من أن « اللغة هى العصب الذى يعتمد عليه العمل الفنى فى وجوده واستمراره » .

وتنهض هذه الدراسة بإعادة طرح للمشكلة ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصرى معاصر هو يوسف إدريس ، الذى ربما كان من أكثر كتاب القصة والرواية حظا فى عناية الدارسين بلغته . ويعرض الباحث ــ فى هذا الصدد ــ لأربع دراسات تناولت أدب يوسف إدريس ، مبينا نصيب اللغة والأسلوب فيها . ولقد كانت الملاحظة العامة فى هذا الجزء من البحث ، أن معظم الأعمال النقدية التى تناولت أدب إدريس عموما ، ولغته وأساليبه بصفة خاصة ، كانت محدودة فى عددها ، ومحصورة فى قصصه القصيرة ، وكان كتابها من غير الدارسين العرب ، أو كانت مكتوبة بالإنجليزية .

أما الجزء الثانى من البحث فيقدم فيه الكاتب أسلوبين من أساليب القص التى يهتم بها النقد الأوروبى المعاصر ؛ هما : المونولوج المروى ، والإدراك المتمثل represented perception ، نظراً لشيوعهما فى الأدب المعاصر (القصة والرواية) ، سواء فى الأدب الأوربى أو الأمريكى او العربى ، مع استخدام أمثلة من أعمال إدريس فى شرح مفهوم هذين الأسلوبين .

والجزء الأخير من الدراسة يفرده الباحث لتحليل بعض خيوط المعنى فى قصة « على ورق سلوفان » ليوسف إدريس ، فى ضوء المناقشات التى أثيرت فى الجزء الأول ، وعلى أساس من الأسلوبين المعروضين فى الجزء الثانى .

● وفى ختام « ملف » هذا العدد يحدثنا عصام بهى عن « اللغة فى المسرح النثرى » ، ويقصد بها لغة الحوار .

واستخدام اللغة فى شكل حوار فى المسرحية استخدام معقد ؛ لأنه المجلى الوحيد الذى نتعرف منه الحدث وتطوره ، والشخصيات المشاركة فى صنعه ، والزمان والمكان ، وما يعبر عنه النص من فكر أو عاطفة . . . الخ . ويمكن رصد طاقتين أساسيتين ينطوى عليهما الحوار المسرحى ؛ هما ما يمكن أن نسميه « الطاقة الإخبارية » و «الطاقة التعبيرية» . وهما لا تنفصلان ، أو لا نستطيع ــ فى كثير من الأحوال ــ أن نضع بينهما حدودا واضحة ، بل هما ــ فضلاً عن هذا ــ قد يكونان شيئاً واحداً فى كثير من « لحظات » الحوار .

ويناقش الكاتب أيضا عدداً من المشكلات المرتبطة بالحوار المسرحى ، سواء فى صلته ببناء الحدث فى المسرحية ، أو فى صلته بالمتلقى الذى يتوقع إحساساً « بمشابهة الواقع » فى الحوار ، وما يتصل بهذا من قضية العامية والفصحى . و« مشابهة الواقع » فى الحوار لا تعنى أن يكون الحوار « ثرثرة » يومية ، بل تعنى أن يكون تعبيراً عن واقع الشخصية وواقع المسرحية معا . ومن ثَمّ يربط الكاتب قضية العامية والفصحى بقضية الفكر والعاطفة اللذين تستهدف المسرحية إثارتها ؛ فإذا كانا يسموان على « نثرية » الواقع و « عاميته » ، طلبا ــ بالضرورة ــ لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، بل هما لا يتأتيان للكاتب إلا فى هذه اللغة المجاوزة .

ثم يتخذ الكاتب من مسرحية « شهر زاد » للحكيم نموذجا للتطبيق ، يبرز من خلاله القضايا العامة لبناء الحوار المسرحى ، والقضايا الخاصة بمسرح توفيق الحكيم أيضا ، وأبرزها الذهنية ، وضعف الحركة الخارجية ، وتأثيرهما على العرض المسرحى .

وهكذا تكتمل دائرة ملف العدد ، محققة ــ قدر المستطاع ــ تماسك البناء الفكرى لموضوعه الأساسى .



مفهوم النظم
عند عبد القاهر الجرجانى
قراءة فى ضوء الأسلوبية

نصر أبو زيد

– مدخل

نحتاج فى هذه القراءة إلى تأكيد حقيقة مهمة لا نمل من تكرارها وتأكيدها ؛ حقيقة ترتبط بطبيعة العلاقة بين التراث – فى أى مجلى من مجالاته المتعددة – ووعينا المعاصر ؛ إذ ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به ، وفهمنا إياه . ووجوده المستقل – إن صح له هذا الوجود – إنما يتمثل فى شكل من أشكال الوجود الفيزيقى العينى الذى يمكن أن يُدْرك بالحس ويخضع لمقاييس الفراغ المكانى الذى يحتله على رفوف المكتبات فى شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة . وليس هذا الوجود العينى هو ما يعنينا ؛ وإنما الذى يعنينا وجوده فى معرفتنا وفى وعينا الثقافى . وهذا الوجود فى الوعى هو الذى نصفه بعدم الاستقلال ؛ وكيف يوصف التراث بالاستقلال عن الوعى المعاصر ، وهو لا يوجد إلا فيه وبه ؟ وانطلاقاً من هذه الحقيقة نعيد اليوم قراءة عبد القاهر لنرى ما الذى يمكن أن يقدمه لنا ، وما الذى يمكن أن ننفيه منه عن وعينا . وعلينا ألا ننسى ونحن نعيد قراءة عبد القاهر أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة ، باحثين عن إجابات ربما لم تخطر للشيخ ببال ، وإنما هى إجابات كامنة ضمنية تحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتجليها . ومن شأن هذه القراءة أيضاً أن تتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها ؛ وتلك هى الأسئلة التى فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا ، وإن كان مغزاها التاريخى مازال قائما وقابلا للتحليل من منظور القراءة التاريخية .

ولا يعترض علينا معترض باسم الموضوعية ، زاعما أننا « نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب من التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه »[1] ؛ لأن هذا المعترض حين يقرأ التراث قراءته الموضوعية كثيراً ما يحكم ذوقه ويدخل مفاهيمه العصرية فى الحكم على هذا التراث ، فيحكم على عبد القاهر بأن كتابه دلائل الإعجاز غير منظم الترتيب ، وأن آراء عبد القاهر فيه « مبعثرة . . حتى ليعسر على الدارس لم أشتاتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع من آراء جزئية فى مواضع متفرقة من الكتابة »[2] ؛ أو يرى أن مفهوم عبد القاهر للنحو والنظم مفهوم واسع يخلط بين مباحث النحو والبلاغة ؛ ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتهم هذا المفهوم بالقصور عن الإحاطة بكل مقومات النص الأدبى ، لأنه مفهوم مُقَيَّد – فيما يرى – بالنظر فى العبارة « فلا يدرس النص الأدبى الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالخيال والإيقاع والتماثل والتضاد والمجانسة ، والمجاز والحقيقة ، فى إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية »[3] . وليس أدل على انتفاء القراءة الموضوعية من مثل هذه الأحكام التى تنظر إلى التراث من خلال مفاهيم عصرية .

وليس معنى قولنا « انتفاء القراءة الموضوعية » أننا نتبنى مفهوم « القراءة المتحيزة » بالكامل ، سواء كان هذا التحيز ضد التراث أو كان معه ؛ فالتحيز قرين الهوى النابع من قصور الوعى بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر ، وبين التراث والمعاصرة . القراءة المتحيزة

بالكامل إما أن تؤدى بنا إلى محاكمة التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها ، أو تؤدى بنا إلى إلباسه مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته ، ومعارضة لمنطقه الداخلى . ولا نعدم فى قراءة عبد القاهر من يذهب إلى القول بأنه « ليس بلاغيا ، ولكنه ناقد أدبى ؛ وفى الوقت الذى يتزايد فيه الاهتمام بدراسة بنية الشعر تكون أعماله نموذجاً صالحاً للناقد البنيوى »[٤] . ويقول إن عبد القاهر يعد من بين معاصريه « أقربهم لنظرياتنا النقدية المعاصرة ، وأقدرهم على إثراء فهمنا للإبداع الشعرى »[٥] . ولا بأس والأمر كذلك من المقارنة بين آراء عبد القاهر وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين مقارنة تهدف إلى بيان التطابق والتماثل ، وتغفل إغفالا يكاد يكون تاما عن الفروق الحضارية والثقافية ، بل التاريخية أيضاً[٦] .

إن القراءة التى نأمل فى تحقيقها هنا هى القراءة الموضوعية الحقة ، التى لا تغفل المنطق الداخلى الخاص للتراث من جهة ، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعى المعاصر من جهة أخرى . هى قراءة لا تخلع عن عبد القاهر أزياءه ومفاهيمه لكى تكسوه أزياء جديدة وتخلع عليه مفاهيم معاصرة . وهى أيضاً قراءة لا تزعم لنفسها — ولا تستطيع — الانسلاخ عن الحاضر الراهن بكل همومه الفكرية والثقافية ، والحياة مرة أخرى فى عقل عبد القاهر ، أو بالأحرى فى عقل عبد القاهر القرن الخامس الهجرى . إن عبد القاهر الذى نقرؤه اليوم هو النّص الذى كتبه عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى ، والذى لم يتوقف منذ انتهى عبد القاهر من كتابته عن التفاعل مع نصوص أخرى فى الثقافة العربية حتى وصل إلينا ؛ فهو الآن جزء من ثقافتنا ، وجزء من وعينا وتاريخنا . هل يمكن أن نقول الآن إن قراءتنا اليوم لعبد القاهر — أو بالأحرى لنصّ عبد القاهر — قراءة تأويلية ؟ نعم ، نستطيع أن نقول ذلك ، بشرط أن نكون على ذكر مما قاله علماء التفسير من فرق بين « التأويل المقبول المستساغ فى اللغة » ، و « التأويلات المستكرهة البعيدة » . تأويلنا لعبد القاهر — أو بالأحرى فهمنا له — نأمل أن يكون من النوع الأول ، أو لنقل بعبارة معاصرة إن قراءتنا لعبد القاهر رحلة للبحث عن « المغزى » الذى يُثْرى من خلاله وعينا النقدى المعاصر ، لا تتوقف عند المعنى الذى كان فى عقل عبد القاهر القرن الخامس .

وليست رحلتنا التى ننوى القيام بها فى نصّ عبد القاهر إلا تكراراً لرحلة قام بها عبد القاهر نفسه فى نصوص سابقيه ومعاصريه ، مستهدفاً الكشف عن « مغزى » هذه النصوص ، دون مجرد التوقف عند « المعنى » الذى كان كامنا فى عقول أصحابها . يقول عبد القاهر :

« ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء فى معنى (الفصاحة) و (البلاغة) و (البيان) و (البراعة) ، وفى بيان المغزى من هذه العبارات ، وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة فى خفاء ، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبىء ليُطلب ، وموضع الدفين ليُبحث عنه فيُخرج »[٧] .

فى هذه الرحلة التى قام بها عبد القاهر فى نصوص سابقيه كان يبحث عن المغزى الخبىء وراء عباراتهم وأقوالهم . لم يشغل عبد القاهر نفسه بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح ؛ ولو فعل ذلك لما قدّم لنا شيئا يستحق اليوم أن نقف عنده ؛ ولذلك لم يتردد فى أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى التفسير . ولم يكن عبد القاهر فى قراءته لنصوص سابقيه مفسّرا فقط ، بل كان فى أحيان كثيرة لا يجد مفرّا من الرفض والنّفى . فهو يرفض — مثلا — ربط الفصاحة والبيان بالقدرة على الأداء الصوتى ؛ وهو ربط شائع مستقر فى التراث السابق على عبد القاهر ، ونجده واضحاً فى كتاب الجاحظ « البيان والتبين » . وهو أيضا يرفض حصر معانى الكلام فى الخبر والاستفهام والأمر والنهى ؛ وهو حصر نجده فى كثير من كتب البلاغة والنقد ، التى يعيد عبد القاهر قراءتها وتفسيرها . وعن طريق هذا النفى والرفض يمهد عبد القاهر الطريق لمفاهيم أنضج ، وتصورات أعمق . يقول بعد أن يبين أهمية « علم البيان » وخطره بالنسبة للدين والدنيا على السواء :

« إلا أنك لن ترى ، على ذلك ، نوعا من العلم قد لقى من الضيم ما لقيه ، ومُنِى من الحَيْف بما مُنِى به ، ودخل على الناس من الغلط فى معناه ما دخل عليهم ، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وظنون رديه ، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش . ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين ، وما يجده للخط والعقد ؛ يقول : إنما هو خبر واستخبار ، وأمر ونهى ، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلا عليه ؛ فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات ، عربية كانت أو فارسية ، وعرف المغزى من كل لفظة ، ثم ساعده اللسان على النطق بها ، وعلى تأدية أجراسها وحروفها ، فهو بَيِّنٌ فى تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ من البيان المبلغ الذى لا مزيد عليه ، مُنْتَه إلى الغاية التى لا مذهب بعدها . يسمع الفصاحة والبلاغة والبراعة فلا يعرف لها معنى سوى الإطناب فى القول ، وأن يكون المتكلم فى ذلك جهير الصوت ، جارى اللسان ، لا تعترضه لُكْنة ، ولا تقف به حُبْسَة ، وأن يستعمل اللفظ الغريب والكلمة الوحشية ، فإن استظهر للأمر وبالغ فى النظر ، فأن لا يلحن فيرفع فى موضع النصب ، أو يخطىء فيجىء باللفظة على غير ما هى عليه فى الوضع اللغوى ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية عن العرب .

« وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه فى ذلك إلا من جهة نقصه فى علم اللغة ؛ لا يعلم أن ها هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل ، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ، ودُلوا عليها ، وكُشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام ، ووجب أن يفضل بعضه بعضا ، وأن يبعد

الشأو فى ذلك ، وتمتد الغاية ، ويعلو المرتقى ، ويعزّ المطلب ، حتى ينتهى الأمر إلى الإعجاز ، بل يخرج من طوق البشر »[٨] .

« فى هذا النص الطويل لا يجد عبد القاهر سبيلا لطرح مفاهيمه إلا بنفى المفاهيم والتصورات السابقة التى تتناقض مع مفاهيمه وتصوراته . وهو فى نصوص أخرى كثيرة مبثوثة فى ثنايا كتابيه يستطيع أن يؤكد مفاهيمه عن طريق تأويل بعض الآراء السابقة عليه . وهكذا يقيم عبد القاهر بناءه الفكرى فى الثقافة العربية التى ينتمى إليها من خلال عمليتين تبدوان متعارضتين : هما الهدم والبناء ، أو هما الإثبات والنفى ، حيث يتم الإثبات بالتأويل ، ويتحقق النفى بالإنكار .

إن ما يفعله عبد القاهر فى التراث السابق عليه هو ما ننوى أن نقوم به نحن مع عبد القاهر ؛ ولذلك قلنا إننا سنطرح أسئلة معاصرة ربما لم تخطر إجاباتها على بال الشيخ ، ولادار السؤال نفسه فى خلده ، وقلنا إننا فى الوقت نفسه سنتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها . وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه ؛ وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر ، ولروح التراث الذى يمثله والذى مازال ماثلا فينا ، يتفاعل معنا ونتفاعل به .

ـ اللغة والشعر

القضية الأساسية التى يدور حولها الجدل الآن بين علماء الأسلوبية ، هى قضية الشعر واللغة . والأسئلة التى تثار حول هذه القضية تتمثل فى الأسئلة التالية : ما حدود التداخل بين الشعر واللغة ؟ وما حدود التمايز ؟ وإثارة السؤال عن الشعر بصفة خاصة دون غيره من الأنواع الأدبية إنما يرتد إلى النظر إلى الشعر بوصفه أكثر الأنواع الأدبية تعبيراً عن خصائص « الأدب » ؛ تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط « الكلام » . وعلى ذلك فالسؤال عن الشعر واللغة يُطرح والقصد منه تحديد خصائص النصوص الأدبية .

ولسنا نريد أن نخرج عن مجال دراستنا باستعراض الآراء المختلفة والمدارس المتعددة فى الأسلوبية ؛ فذلك أمر تغطيه الدراسات الكثيرة فى هذا العدد من « فصول » . والذى يهمنا هنا هو أن نطرح السؤال نفسه على عبد القاهر . وعلينا أن نؤكد منذ البداية أن السؤال لم يكن بعيداً عن مجال اهتمام عبد القاهر . ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن قضيته الأساسية فى كتابيه المعروفين « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » هى التفرقة بين « مستويات الكلام » ، تلك المستويات التى تبدأ من « الكلام العادى » وتنتهى إلى « الكلام المعجز » الذى يفوق طاقة البشر . ومن المستحيل فى ذهن عبد القاهر أن تتم هذه التفرقة بين هذين الطرفين من « مستويات الكلام » دون الوقوف على « مستوى الكلام الأدبى » والتوقف الطويل أمام خصائصه . من أجل ذلك يتوقف عبد القاهر ليدافع عن « علم الشعر » دفاعاً نظن أنه الأول من نوعه فى مواجهة تيار لا يستهان به فى الثقافة العربية ، يغض من قيمة الشعر ، ويهون من شأن مبدعيه ونقاده على السواء .

والقضية فى ذهن عبد القاهر هى قضية « إعجاز القرآن » ؛ وهى قضية لا يقنع فيها عبد القاهر بآراء السابقين عليه ؛ وهى آراء تراوحت بين رؤية الإعجاز فى أمر خارج النص ذاته ، ورؤيته فى صدق إخباره عن الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وتقدير الإعجاز فى بعض خصائص القرآن الأسلوبية والبلاغية[٩] . الإعجاز فى رأى عبد القاهر كامن فى النصّ ذاته ، بل كامن فى كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت . وهذا الإعجاز يمكن اكتشافه والوصول إليه فى كل عصر ؛ ولا تتوقف معرفته على العرب الذين كانوا معاصرين له . لذلك يقول عبد القاهر لمن يكتفى فى معرفة الإعجاز بالاستناد إلى عجز معاصريه عن معارضته :

« خبِّرنا عما اتفق عليه المسلمون من اختصاص نبينا ﷺ بأن كانت معجزته باقية على وجه الدهر ، أتعرف له معنى غير أن لا يزال البرهان منه لائحا مُعْرِضا لكل من أراد العلم به ، وطلب الوصول إليه ؛ والحجة فيه وبه ظاهرة لمن أرادها ، والعلم بها ممكنا لمن التمسه ؟ فإذا كنت لا تشك فى أن لا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا أن الوصف الذى له كان معجزاً قائم فيه أبداً ، وأن الطريق إلى العلم به موجود ، والوصول إليه ممكن ، فانظر أى رجل تكون إذا أنت زهدت فى أن تعرف حجة الله تعالى ، وآثرت فيه الجهل على العلم ، وعدم الاستبانة على وجودها »[١٠] .

وما دام إعجاز القرآن وصفا قائما فيه أبدا ، فإن الوصول إليه ، والعلم به ، يحتاج إلى « علم الشعر » ولا يستغنى عنه . ويكون هؤلاء الذين يغضون من قيمة الشعر فى التراث الدينى ، ويهونون من شأن « علم الشعر » ـ يكون هؤلاء بمثابة من يصد عن سبيل الله ، وبمثابة من يمنع الناس من حجة الله :

« وذلك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هى أن كان على حد من الفصاحة تَقْصُر عنه قوى البشر ، ومنتهيا إلى غاية لا يُطمَحُ إليها بالفِكَر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عَرَفَ الشعر الذى هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذى لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيها قصب الرهان ، ثم بحثَ عن العلل التى بها كان التباين فى الفضل ، وزاد فيها بعض الشعر على بعض - كان الصّاد عن ذلك صادًا عن أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مَثَلُهُ مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرئوه . . . فمن حال بيننا وبين ماله كان حفظنا إياه ، واجتهادنا فى أن نؤديه ونرعاه ، كان كمن رام أن ينسيناه جملة ويذهبه من قلوبنا دفعة ؛ فسواء من منعك الشىء الذى تنتزع منه الشاهد والدليل ، ومن منعك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة ، والاطلاع على تلك الشهادة »[١١] .

يمكن أن نقول ـ نقدا لعبد القاهر ـ إنه يهوّن من قدر الشعر ، وينزل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن ؛ كما يمكن

أن نقول إن « علم الشعر » عنده مجرد علم « ثانوى » ، يخدم علما آخر دينيا هو علم « إعجاز القرآن » . لكن هذا النقد الذى يمكن أن نوجهه إلى الشيخ لا ينبغى أن يقلل فى وعينا من قيمة المحاولة ذاتها ، محاولة إقامة « علم للشعر » ، بصرف النظر عن « القصد » بالمعنى التاريخى . قد يقال إن هذا « القصد » التاريخى قد ترك على أفكار الشيخ ومفاهيمه بصمات واضحة لا نستطيع تجاهلها ؛ وهذا أمر لا ننكره ، ولكننا لا نتوقف أمامه طويلا فى قراءتنا الراهنة[١٢] .

كانت هذه مقدمة طالت بعض الشىء لكى نقول إن عبد القاهر ــ على خلاف علماء الأسلوبية ــ طرح السؤال بطريقة أخرى ومن خلال مدخل مغاير . كان السؤال هو : ما الذى يميز كلاما من كلام ؟ وما الصفة الباهرة التى بدهت العرب فى النص القرآنى فأحسوا بالعجز إزاءه برغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية ؟ ويكاد عبد القاهر فى إجابته عن مثل هذه الأسئلة يقترب ــ هونا ما ــ من الفكر الأسلوبى المعاصر ، حين يرى أن « الشعر » ــ وكذلك « القرآن » ــ كلام ينتمى إلى اللغة ، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله فى حدود « الفن » . ولكن هذه الخصائص والمعانى « الفنية » خصائص ومعان يمكن الوصول إليها وتحديدها ، ولا يصح أن يُكتفى فى وصفها بالعبارات الغامضة الفضفاضة ، التى تملأ كتب النقد والبلاغة السابقة على عبد القاهر :

« لا يكفى فى علم « الفصاحة » أن تنصب لها قياساً ما ، وأن تصفها وصفا مجملا ، وتقول فيها قولا مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها فى شىء حتى تُفصِّل القول وتحصِّل ، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلم ، وتعدها واحدة واحدة ، وتسميها شيئا شيئا ، وتكون معرفتك معرفة الصَّنَع الحاذق الذى يعلم علم كل خيط من الإبريسم (الحرير) الذى فى الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة فى الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذى فى البناء البديع »[١٣] .

وإذا كان عبد القاهر لا يكتفى بالأقوال المرسلة ، ويحرص على التفصيل فى معرفة الخصائص وتحديدها ، فإنه ــ بالمثل ــ ينفر مما شاع عند أسلافه من الوقوف فى منطقة « اللاتعليل » ومن اكتفائهم بالقول إن هذه الخصائص لا تحيط بها الصفة ، ولا تدركها العبارة ، ذلك أنه :

« لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجيده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه دليل »[١٤] .

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين « الشعر » و« الكلام العادى » يبدأ عبد القاهر بالصفات المشتركة ، فكلاهما ينتمى إلى مجال اللغة . وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية ، سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أو على مستوى التركيب (الجملة) . وليست الألفاظ ــ فيما يرى عبد القاهر ــ إلا دوال على المعانى الجزئية المفردة ، لا تكتسب دلالتها الكاملة ، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها ، إلا إذا دخلت فى علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ :

« وليت شعرى هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعانى ؟ وهل هى إلاخدم لها ومصرّفة على حكمها ؟ أو ليست هى سمات لها ، وأوضاعا وضعت لتدل عليها ؟ »[١٥] .

« إن الألفاظ أدلة على المعانى ، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشىء على ما يكون عليه ؛ فأما أن يصير الشىء بالدليل على صفة لم يكن عليها فمما لا يقوم فى عقل ، ولا يتصور فى وهم »[١٦] .

« الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعانى ؛ فإذا عدمت الذى له تراد ، أو اختل أمرها فيه ، لم يُعتد بالأوصاف التى تكون فى أنفسها عليها ، وكانت السهولة فيها وغير السهولة فيها واحداً »[١٧] .

وهكذا يخرج عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق فى ذاتها أى وصف يُضْفَى عليها وهى خارج تركيب بعينه . ومن هذا المنطلق يدفع بعض ما شاع عند بعض النقاد من استحسان الشعر للفظه ، أو بالأحرى يعيد تفسير هذه الأقوال فى ضوء نظريته :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس تنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده »[١٨] .

وإذا كانت الألفاظ فى اللغة مجرد دوال وضعية اصطلاحية اتفاقية ، أليست قوانين النحو التى تدخل الألفاظ على أساسها فى علاقات ، هى بدورها قوانين لا يملك المتكلم إزاءها إلا الخضوع ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ، فما دور المتكلم ؟ وما مدى الحرية المتاحة له فى صنع الكلام ؟ إن قوانين النحو التى يحددها عبد القاهر فى خطبة « دلائل الإعجاز » قوانين عامة تتحدد على أساسها العلاقات الممكنة والمحتملة بين الدوال اللغوية (الألفاظ) . . سواء كانت هذه الدوال أسماء أو أفعالا أو حروفا . لكن هذه القوانين العامة لا تحصر العلاقات الفعلية التى يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التى لاحصر لها . ويمكن لنا القول بطريقة معاصرة إن عبد القاهر كان على وعى تام بالفارق بين «اللغة» و «الكلام» ذلك الفارق الذى أرسى دعائمه العالم السويسرى فرديناند دى سوسير ، وطوره تشومسكى فى تفرقته بين « الكفاءة » و « الأداء » . إن قوانين النحو ومعانى الألفاظ تمثل عند عبد القاهر « النظام » اللغوى القارّ فى وعى الجماعة ، الذى تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية ؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلى لهذه القوانين فى حدث كلامى بعينه :

« ومختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لابد من مسند ومسند إليه ؛ وكذلك السبيل فى

كل حرف رأيته يدخل على جملة « كإن » وأخواتها ؛ ألا ترى أنك إذا قلت : «كأن » يقتضى مشبها ومشبها به ، كقولك : « كأن زيدا الأسد » ؟ وكذلك لو قلت « لو » و« لولا » وجدتهما يقتضيان جملتين تكون الثانية جوابا للأولى »[١٩] .

من هذه التفرقة بين اللغة والكلام ـ وهى تفرقة ضمنية فى فكر عبد القاهر ـ يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم « النظم » الذى يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث « الفنية » أو « الأدبية » ـ إذا جاز لنا استخدام مثل هذه المصطلحات . وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الألفاظ أو التركيب (قوانين النحو) هى القوانين الفاعلة فى كل مستويات الكلام ، فإن الكلام الأدبى ـ دون غيره ـ هو الذى ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية . وهنا فقط ـ أى على مستوى النظم ـ تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة ؛ فليس النظم فيما يقوله عبد القاهر :

« إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نُهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تُخِل منها بشىء »[٢٠] .

وقد يبدو من هذا النص أن « علم النحو » يتطابق مع « النظم » ؛ ويبدو هذا التطابق واضحا من أسلوب القصر الذى يستخدمه عبد القاهر فى قوله « ليس النظم إلا . . . » . ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين « أصول النحو » التى هى قوانين التركيب التى يحصرها فى مدخل « دلائل الإعجاز » ، و« علم النحو » الذى يحاول عبد القاهر أن يرسى قواعده ، والذى يقوم كتاب « الدلائل » كله على تفصيله . تنتمى « أصول النحو » إلى مجال قوانين اللغة ؛ أما « علم النحو » أو « النظم » فهو الذى يحصر الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » فى الكلام ، شعرا كان أو نثرا . والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين « أصول النحو » « وعلم النحو » أن عبد القاهر فى حديثه عن « الأصول » يتحدث عن قوانين مجملة ، وفى حديثه فى النص السابق عن « علم النحو » الذى يجعل النظم مقصورا على اتباع قوانينه ، يقول :

« وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى « الخبر » إلى الوجوه التى تراها فى قولك « زيد منطلق » ، و« زيد ينطلق » ، و« ينطلق زيد » ، و« منطلق زيد » و« زيد المنطلق » ، و« المنطلق زيد » ، و« زيد هو المنطلق » ، و« زيد هو منطلق » ، وفى « الشرط والجزاء » إلى الوجوه التى تراها فى قولك : « إن تخرج أخرج » ، و« إن خرجتَ خرجتُ » ، و« إن تخرج فأنا خارج » ، و« أنا خارج إن خرجتَ » ، و« أنا إن خرجتَ خارج » .

« وفى « الحال » إلى الوجوه التى تراها فى قولك : « جاءنى زيد مسرعا » ، و« جاءنى يسرع » ، و« جاءنى وهو مسرع أو وهو يسرع » ، و«جاءنى قد أسرع » ، و« جاءنى وقد أسرع » ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويجيء به حيث ينبغى له .

« وينظر فى « الحروف » التى تشترك فى معنى ، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ، فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن تقول بـ « ما » فى نفى الحال ، وبـ « لا » إذا أريد نفى الاستقبال ، وبـ « إن » فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ « إذا » فيما علم أنه كائن .

« وينظر فى « الجمل » التى تُسرَد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع « الواو » من موضع « الفاء » ، وموضع « الفاء » من موضع « ثم » ، وموضع « أو » من موضع « أم » ، وموضع « لكن » من موضع « بل » .

« ويتصرف فى التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، فى الكلام كله ، وفى الحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغى له[٢١] » .

وليست هذه الأمثلة التى يعطيها عبد القاهر « للنظم » أو « لعلم النحو » إلا أمثلة دالة على فروق فى التراكيب ، أو لنقل أمثلة دالة على فروق فى الأساليب . وهذه الأمثلة العامة سيخصص عبد القاهر لكل مجموعة منها فصلا فى كتاب « الدلائل » ؛ الأمر الذى يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين ـ ونحن نتفق معه ـ من أن عبد القاهر يحاول فى « دلائل الإعجاز » أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات . »[٢٢] .

لعل فى هذا التماثل بين « علم النحو » و « النظم » فى فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم « الأسلوب » ، ويصبح « النظم » الذى يصنع « علم النحو » قواعده ، هو علم « دراسة الأدب » ، أو « علم الشعر » . ويمكن لنا أن نقول إن « علم الشعر » عند عبد القاهر يقوم على أساس لغوى مكين ، نجلى جوانبه فى الفقرة التالية .

ـ النظم والأسلوب

حين يقرن عبد القاهر بين « النظم » و « علم النحو » ويوحد بينهما أحياناً ، فإن ما يقصده بعلم النحو ـ كما أشرنا من قبل ـ ليس هو « القوانين النحوية المعيارية » التى تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ فى الكلام . والنص السابق الذى استشهدنا به يتحدث عن «علم النحو» على أساس أنه الفروق بين أساليب مختلفة فى «الكلام» ، تبدو من منظور «النحو المعيارى» أساليب متساوية . ولكن هذه الفروق بين التقديم والتأخير ، وبين الإخبار بالوصف والإخبار بالفعل ، وغيرها من الفروق التى حددها عبد القاهر ـ هى فروق فى الدلالة ، تحوّل الكلام من مستوى إلى مستوى آخر . هذه الفروق هى مدار المعنى

والدلالة ؛ وهى فروق «شخصية» إذا صح لنا أن نقول ذلك ؛ هى خصائص «فردية» تحدد مستويات الكلام «الأدبى» ، وتفرّق بين كلام وكلام . ولسنا فى هذا نضفى على فكر عبد القاهر من عندنا مفاهيم ، أو نضفى عليه تصورات . وعبد القاهر يستخدم كلمة «الأسلوب» للدلالة على هذه التفرقة بين «نظم» و«نظم» . يقول :

واعلم أن «الاحتذاء» عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا ــ و«الأسلوب» الضرب من النظم والطريقة فيه ــ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك «الأسلوب» فيجىء به فى شعره . . . وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أترجو ربيع أن يجىء صغارها
بخير وقد أعيا ربيعا كبارُها

واحتذاه «البعيث» فقال :

أترجو كليب أن يجىء حديثها
بخير وقد أعيا كليبا قديمها[٢٣] .

وواضح من نص عبد القاهر أن هناك فارقا يدركه بين «المعنى» أو «الغرض» ، و«الأسلوب» الذى يستخدم فى الدلالة على ذلك «المعنى» أو «الغرض» ؛ فالأسلوب هو طريقة من «النظم» وضرب فيه . وواضح من استشهاده على «الاحتذاء» فى الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة فى التعبير . وليس ثمة فارق بين بيتى الفرزدق والبعيث سوى أن الأخير قد استبدل كلمات بكلمات ، فاستبدل فى الشطر الأول «كليبا» بـ«ربيع» ، و«حديثها» بـ«صغارها» ، واستبدل فى الشطر الثانى كلمة «قديمها» بكلمة «كبارها» . وهذا الاستبدال ــ وإن كان ينقل المعنى من هجاء «ربيع» إلى هجاء «كليب» ــ لا يؤثر كثيرا فى «الأسلوب» ؛ فيظل الأسلوبان ــ من حيث الشكل ــ طريقة واحدة ، ونظما واحدا .

وليس صحيحا ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن عبد القاهر قد أهمل فى الأسلوب جوانب تتجاوز مستوى التركيب النحوى ؛ فقد توقف أمام ظاهرة «السجع» ــ وهى ظاهرة صوتية ــ توقفا طويلا فى «أسرار البلاغة» ، لينفى عنها ما شاع فى الفكر النقدى السابق عليه من أنها مجرد حلية خارجية تضاف إلى «الكلام» ولا تؤثر فى دلالته[٢٤] . ثم هو يتوقف أمام الظاهرة نفسها فى «دلائل الإعجاز» ليؤكد علاقتها بالأسلوب ؛ وذلك وهو فى معرض الرد على من يقولون إن «البلاغة» و«الفصاحة» تكون فى تلاؤم الحروف والظواهر الصوتية وحدها ، دون الدلالة والمعنى . يقول الشيخ :

«فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذاك أنه صَعُب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا (نهايات) لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أودخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف»[٢٥] .

إن هذه الفروق بين طريقة فى «النظم» وأخرى ــ تلك الفروق التى يطلق عليها عبد القاهر اسم «الأسلوب» ــ هى فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة ، سواء بألفاظها الوضعية أو قوانينها النحوية المعيارية . إن تفرقة عبد القاهر بين دور المتكلم فى «النظم» أو فى «الأسلوب» ، ودور «اللغة» ، تفرقة مهمة ، تشغل حيزا عظيما من كتابيه . ونحن نعلم أن هذه التفرقة لم تكن نابعة فى فكر عبد القاهر من توجه نقدى يدرك دور المبدع فى تشكيل النص بالمعنى النقدى الحديث ؛ ولو قلنا عكس ذلك لوقعنا فى «التحيز» الرخيص المبتذل ؛ فعبد القاهر كان حريصا على هذه التفرقة بين دور «المتكلم» ودور «اللغة» ؛ وحرصه هذا راجع إلى أن مدخله الأساسى لعلم الشعر ــ كما أشرنا من قبل ــ كان البحث عن «دلائل الإعجاز» القرآنى .

لقد كان البحث فى «الإعجاز» قبل عبد القاهر يوشك أن يدخل فى إشكالية يصعب حلها ؛ إشكالية تتمثل فى وصف القرآن لذاته بأنه «بلسان عربى مبين» ؛ وهو وصف جعل علماء اللغة والمفسرين يتخذون «الشعر» شاهدا على صحة العبارة القرآنية ، أو بالأحرى شاهدا على «عربيتها» ، وذلك فى وجه «الهجوم الشعوبى» على لغة القرآن وعلى أسلوبه ، وكان هذا هو وجه الإشكالية الأول . ويتمثل وجهها الثانى فى إيمان المسلمين بأن القرآن «نص معجز» ، لا يقارن من حيث مستواه بأى نصٍّ آخر ، شعريا كان أو نثريا . وبين طرفى هذه الإشكالية يمكن تصنيف الآراء المختلفة التى قيلت فى تفسير الإعجاز ، وهذا موضوع درس آخر على أى حال .

فى قلب هذه الإشكالية تأتى تفرقة عبد القاهر بين «الأساليب» ، و«نظم» و«نظم» ، فيكون القرآن معجزا بنظمه ، وإن جاء بلسان العرب ، وعلى مواضعاتهم اللغوية ، ووفق قواعد لغتهم النحوية . ولابد والحال هذه من أن يكون «نظم القرآن» مفارقا لنظم غيره من النصوص ، ومن ثم «معجزا» ؛ لأن المتكلم بالقرآن ــ الله سبحانه وتعالى ــ لا يقارن فى علمه بسواه من المتكلمين . ولذلك أيضا يقرن عبد القاهر دائما بين القدرة على النظم و«الفكر» أو «الروية» أو «لطائف العقل» ، أو «المعانى النفسية» . ويكون من قبيل النقد المبتذل أن ننعى على عبد القاهر ــ كما فعل بعض الباحثين ــ هذا الربط بين «النظم» والقدرة «العقلية» للمتكلم . لقد كان للشيخ ــ كما قلنا ــ مدخله الخاص لدراسة «علم الشعر» ولتحديد الخصائص الفارقة بين «الكلام الشعرى» «والكلام العادى» . ولا تثريب على الشيخ فى مدخله ؛ ولا تثريب علينا ــ بعد أن نعى منطق الشيخ الداخلى ــ أن نتجاوزه إلى «مغزى» نتائجه التى تغنينا فى هذه القراءة .

ــ الأسلوب ودور المتكلم

إن دور اللغة فى «الأسلوب» مقصور ــ كما أشرنا من قبل ــ على تحديد معانى الألفاظ المفردة ، أو لنقل على وضع العلامات ، وعلى تحديد «القوانين النحوية» العامة التى تجعل الكلام ممكنا . داخل هذه القوانين والمواضعات ثمة قدر هائل من الحرية متاح للمتكلم فى اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن «الغرض» أو «المعنى» :

«إن الفصاحة فيما نحن فيه ، عبارة عن مزية هى بالمتكلم دون واضع اللغة . وإذا كان كذلك فينبغى لنا أن ننظر إلى المتكلم ؛ هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه فى اللفظ شيئا ليس هو له فى اللغة ، حتى يجعل ذلك من صنيعه مزية يعبّر عنها بالفصاحة ؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئا أصلا ، ولا أن يُحدث فيه وضعا . كيف وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه ، وأبطل أن يكون متكلما ؛ لأنه لا يكون متكلما حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه»(٢٦) .

وحين ينتقل عبد القاهر لتحديد علاقة المتكلم بقوانين النحو «المعيارية» ، يصر أيضا على أن هذه القوانين ــ وحدها ــ لا تؤدى إلى تفاضل فى مستويات الكلام ، ولا تحدث عنها مزيّة أو تفاوت . إنها قوانين تحدد معايير الخطأ والصواب ، وليست هى القوانين التى تحدد «الفصاحة» و «البلاغة» بالمعنى الذى يقصده عبد القاهر ويحصره فى «النظم» :

«ثم إنا نعلم أن المزية المطلوبة فى هذا الباب ، مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة . ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفِكر ، ويستعان عليها بالروية ، اللهم إلا أن تريد تأليف النَّغم ؛ وليس هذا مما نحن فيه بسبيل . ومن هنا لم يجُز ، إذا عدت الوجوه التى تظهر بها المزية ، أن يُعدَّ فيها الإعراب ؛ وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ، ويستعان عليه بالروية ؛ فليس أحدهم ــ بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، والمضاف إليه الجرّ ــ بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن ، وقوة خاطر»(٢٧) .

«إن كلامنا فى فصاحة تجب للفظ ، لا من أجل شىء يدخل فى النطق ، ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم ، وأنا نعتبر فى شأننا هذا فضيلة تجب لأحد الكلامين على الآخر ، من بعد أن يكونا قد برئا من اللحن ، وسلما فى ألفاظهما من الخطأ»(٢٨) .

«واعلم أنا إذا أضفنا الشعر ــ أو غير الشعر من ضروب الكلام ــ إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخى فيها «النظم» الذى بينا أنه عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلم»(٢٩) .

إن علاقة الشاعر ــ أو المتكلم ــ بالألفاظ المفردة ، التى هى أوضاع اللغة كما يقول عبد القاهر ، أشبه بعلاقة «الصانع» بمادته الخام ؛ فالمادة الخام فى أى صناعة مادة لم يصنعها الصانع ، ولكنها مادة يعيد تشكيلها وفق تصور خاص وبتصميم بعينه . والمقارنة التى يعقدها عبد القاهر بين «النظم» وإعادة تشكيل المادة الخام فى الصناعات المختلفة لا ينبغى أن تشوش علينا فهم تصور عبد القاهر ، فنسارع إلى القول بأنه ينظر إلى الشعر بوصفه صناعة مثل سائر الصناعات ؛ ذلك أن عبد القاهر يستخدم عبارات مجازية ، وتمثيلات شائعة ومستقرة فى التراث السابق عليه ، ولكنه يعى وعيا حادا ــ كما سنشير من بعد ــ الفارق بين تشكيل المادة الخام فى الصناعات المختلفة ، و «نظم» المعنى فى الشعر . إن المقارنة عند عبد القاهر تستهدف التوضيح والكشف ، ولا يراد معناها الحرفى القائم على التطابق والمماثلة .

وليس ما يقوله عبد القاهر هنا ببعيد عن التصور المعاصر لعلاقة الشاعر باللغة ؛ تلك العلاقة التى نفهمها على أنها نوع من المعاناة والمكابدة ، إذا كنا نتحدث عن شاعر حقيقى لا مجرد ناظم . إن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة ومواضعاتها ــ فيما يرى عبد القاهر ــ أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ إنه لا يصنع المادة ولكنه يعيد تشكيلها ؛ وكذلك الشاعر ، ليس هو الذى يبدأ المواضعة على الألفاظ ويحدد دلالتها ، ولكنه يعيد تشكيلها فى علاقات جديدة لتنتج مشكلا يؤثر بدوره على دلالتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها :

«وإذا كان الأمر كذلك ، فينبغى لنا أن ننظر فى الجهة التى يختص منها الشعر بقائله . وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه فى معانى الكَلِم التى ألفه منها ، ما توخاه من معانى النحو ، ورأينا أنفس الكَلِم بمعزل عن الاختصاص ، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذى ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلى ؛ فكما لا يشتبه الأمر فى أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحلى بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة ، كذلك ينبغى أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة»(٣٠) .

إن كل ما يفعله الشاعر ــ أو المتكلم ــ فى ألفاظ اللغة ، هو أن يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معانى النحو . وليست معانى النحو التى يتحدث عنها عبد القاهر هى «القوانين المعيارية» التى يتحتم أن تتحقق فى أى كلام لكى يكون كلاما ، ولكنها المعانى التى تُحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب ، وبين نظم ونظم . إن قوانين النحو المعيارية هى بدورها قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام ، شأنها فى ذلك شأن دلالات الألفاظ المفردة . وليست المزيّة التى تحدث فى الكلام ــ فيما يرى عبد القاهر ــ بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق التى تحدثها المعانى النحوية ؛ العلم وحده لا يكفى ، ولابد من القدرة التى تمكن المتكلم أو الشاعر من استخدام هذا العلم وتوظيفه توظيفا مؤثرا دالا . إن معاناة الشاعر أو مكابدته اللغة لا تقتصر فى تصور عبد القاهر على الألفاظ ، ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية التى يطلق عليها عبد القاهر «معانى النحو» :

«وغلطُ الناس فى هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم فى شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية فى حسن النظم والتأليف ، وأن لها فى ذلك شأوا لا يبلغه الدخلاء والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : «لا غرو ، فإن اللغة لها

بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل فى اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدئ من أول خلقه بها» ، وأشباه ذلك مما يوهم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر ، يفضى بقائله إلى رفع الإعجاز من حيث لا يعلم . وذلك أنه لا يثبت إعجاز حتى تثبت مزايا تفوق علوم البشر ، وتقصر قوى نظرهم عنها ، ومعلومات ليست فى مُنَن أفكارهم وخواطرهم أن تفضى بهم إليها ، وأن تطلعهم عليها ، وذلك محال فيما كان علما باللغة ؛ لأنه يؤدى إلى أن يحدث فى دلائل اللغة مالم يتواضع عليه أهل اللغة ؛ وذلك مالا يخفى امتناعه على عاقل .

« واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ، ولكنا أوجبناها للعلم بمواضعها ، وما ينبغى أن يصنع فيها ؛ فليس الفضل للعلم بأن «الواو» للجمع ، و «الفاء» للتعقيب بغير تراخ ، و «ثم» له بشرط التراخى ، و «إن» لكذا و «إذا» لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعرا وألفت رسالة أن تحسن التخير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه .

« وأمر آخر إذا تأمله الإنسان أنِف من حكاية هذا القول فضلا عن اعتقاده ، وهو أن المزية لو كانت تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها ، لكان ينبغى أن لا تجب إلا بمثل هذه الفروق بين «الفاء» و «ثم» و «إنْ» و «إذا» وما أشبه ذلك مما يُعبِّر عنه وضع لغوى ، فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ، ويقتضيها الغرض الذى تؤم ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغى أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب فى كلامه من استعارة اللفظ للشئ لم يستعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلا فى استعارة قد تعورفت فى كلام العرب . وكفى بذلك جهلا»[٣١] .

فى هذا النص الطويل يكاد عبد القاهر ــ أولا ــ أن ينفى أى علاقة بين «الطبع» اللغوى والقدرة على النظم ، ويرد القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم «العقلية» ، التى يربطها بالعلم بالمعنى العام ، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة ومواضعاتها . وهذا الربط ــ كما سلفت الإشارة ــ مهم جدا بالنسبة لعبد القاهر ؛ لأنه هو الذى يحدد له الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر ، ويجعله ــ من ثم ــ قادرا على تفسير «الإعجاز» ، وذلك على أساس مفارقة القائل للقرآن ــ الله عز وجل ــ لغيره من القائلين . إن مفارقة القرآن لغيره من النصوص ــ أو بالأحرى إعجازه ــ لا يرتد إلى مواضعات اللغة ، سواء فى مستواها اللفظى أو فى مستواها التركيبى ، بل يرتد ــ إلى جانب ذلك ــ إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة تشكيلها . إنه يرتد ــ بعبارة أخرى ــ إلى «النظم» . وهذا النظم نفسه هو الذى يفرق بين شعر وشعر ، وبين كلام وكلام .

وفى هذا النص أيضا يؤكد عبد القاهر أن مهارة المتكلم إنما تتمثل فى قدرته على التخير بين ممكنات مختلفة ، تطرحها اللغة فى «معانى النحو» ، كما تطرحها فى دلالات الألفاظ . من هذا المنطلق يمكن لعبد القاهر أن يطبق مجازا يشبه المجاز السابق الذى يقارن فيه بين الألفاظ وخيوط الإبريسم ، وبين الألفاظ والذهب والفضة ، من حيث علاقة الشاعر بالأولى ، وعلاقة الصانع بالثانية ــ يمكن لعبد القاهر أن يقيم مجازا شبيها ليعبِّر به عن علاقة الشاعر أو المتكلم بمعانى النحو ، فيرى :

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر «النظم» على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض . . . وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل فيها الصور والنقوس ؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبُّر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى مالم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخِّيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم»[٣٢] .

إذا جمعنا بين القياس الذى يعقده عبد القاهر فى هذا النص بين «الأصباغ» ومعانى النحو من جهة ، والقياس الذى يقيمه فى النص السابق بين المادة الخام وألفاظ اللغة من جهة أخرى ، أمكننا أن نخرج بتصور صحيح لمفهوم النظم عند عبد القاهر ، ولدور المتكلم فى تحقيقه . ألفاظ اللغة تشبه المادة الخام التى يصنع منها المتكلم أسلوبه طبقا لقوانين النحو «المعيارية» . ومعانى النحو ــ التى هى الفروق الدقيقة داخل قوانين النحو ــ تشبه الأصباغ التى تعمل بها الصور ؛ فإذا طبقنا هذا القياس على صناعة النسيج ، فإن الألفاظ هى الخيوط التى تتآلف وفق قواعد خاصة لتصنع ثوبا ، وقوانين النحو هى الأصباغ التى تفرق بين ثوب وثوب .

ولكى لا نقع مرة أخرى فى المعنى الحرفى للقياس الذى يقيمه عبد القاهر ، ونتهمه بإهدار قيمة الشعر ، وبالتهوين من شأنه علينا أن نقرأ قوله :

«وإنا لنراهم يقيسون الكلام فى معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج ، وصوغ الشُّنُف والسوار ، وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل

فيه ، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت ويدخل فى حد ما يعجز عنه الأكثرون .

« وهذا القياس ، وإن كان قياسا ظاهرا معلوما ، وكالشىء المركوز فى الطباع ، حتى ترى العامة فيه كالخاصة ، فإن فيه أمرا يجب العلم به : وهو أنه يتصور أن يبدأ هذا فيعمل ديباجا ويُبدع فى نقشه وتصويره ، فيجىء آخر ويعمل ديباجا آخر مثله فى نقشه وهيئته ، وجملته وصفته ، حتى لا يفصل الرائى بينهما ، ولا يقع لمن لم يعرف القصة ولم يخبر الحال إلا أنهما صنعة رجل واحد ، وخارجان من تحت يد واحدة . وهكذا الحكم فى سائر المصنوعات ، كالسوار يصوغه هذا ويجىء ذاك فيعمل سوارا مثله ، ويؤدى صفته كما هى ، حتى لا يغادر منها شيئا ألبتة .

« وليس يُتصوَّر مثل ذلك فى الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت شعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس : «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه» ؛ فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك كالسوارين والشنفين ، ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة»[٣٣] .

ليس أكثر من هذا البيان دلالة على نفى مفهوم «الصنعة» عن تصور عبد القاهر للنظم . وليس أكثر منه دلالة على إدراك عبد القاهر لفاعلية دور المتكلم والشاعر فى صنع «الأسلوب» ، أو بالأحرى فى تشكيله . إن الأسلوب ــ بهذا الفهم العميق ــ غير قابل للتقليد ، وإنما هو فقط قابل للاحتذاء ، كما أشرنا من قبل . ليس الكلام من قبيل الصناعات التى يصح فيها التقليد إلا على سبيل الحكاية أو «الرواية» ؛ نعنى رواية قصيدة لشاعر بعينه ؛ وفى هذه الحالة فإن القصيدة ــ كما قال عبد القاهر ــ تضاف إلى الشاعر ، ولا تضاف إلى الراوى أو «الحاكى» . وما يقوله القدماء عن سرقة المعانى بين الشعراء لايُقره عبد القاهر ولا يعترف به ؛ فإن أى تحول فى الأسلوب أو فى «النظم» يؤثر فى المعنى لا محالة . ولنلاحظ كيف ينهج عبد القاهر نهجا تأويليا فى فهم أقوال القدماء حين يفسر قولهم «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه» ، بأنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، أما المعنى فيستحيل أن يكون هو المعنى الأول إذا تغير النظم أو الأسلوب . إن تفرقة عبد القاهر هنا بين «الغرض» و «المعنى» ، تفرقة مهمة ، تقودنا إلى آخر فقرات هذه القراءة .

ــ المعنى والأسلوب

فى بعض نصوص عبد القاهر ما أوهم بعض الباحثين أن فكره يقوم على ثنائية تفصل بين «المعنى» و «النظم» أو الأسلوب ؛ ووقع آخرون فى وهم آخر مؤداه أن عبد القاهر من أنصار «المعنى» دون «اللفظ» ، وذلك فى مواجهة نقاد آخرين ينتصرون «للفظ» دون «المعنى» . والحق أن معضلة «اللفظ والمعنى» فى التراث النقدى والبلاغى كله تحتاج إلى قراءة أخرى نأمل أن يقوم بها أحد الباحثين . وفى تفرقة عبد القاهر فى النص السابق بين «الغرض» و «المعنى» ما يمكن أن يساعد على إعادة طرح هذه القضية مرة أخرى من منظور عبد القاهر على أقل تقدير . وعبد القاهر يطرح القضية بشكل واضح حين يقول :

«لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها ، فإن قلت : فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك ، فليستا عبارتين عن معنى واحد ، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين ، قيل لك : إن قولنا «المعنى» فى مثل هذا ، يراد به الغرض ، والذى أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه ، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد ، فتقول : زيد كالأسد ، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول : كأن زيدا الأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد فى معنى تشبيهه به زيادة لم تكن فى الأول ، وهى أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شىء بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يُتوهَّم أنه أسد فى صورة آدمى . وإذا كان كذلك ، فأنظر هل كانت هذه الزيادة ، وهذا الفرق ، إلا بما توخى فى نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام ، ورُكِّبت مع «إن» . وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعله العبرة فى الكلام كله ، ورض نفسك على تفَهُّم ذلك وتتبعه ، واجعل فيها أنك تزاول منه أمراً عظيما لا يقادر قدره ، وتدخل فى بحر عميق لا يُدرك قعره»[٣٤] .

المعنى إذن هو محصلة التفاعل الدلالى بين معانى الألفاظ من ناحية ، ومعانى النحو التى أقامها المتكلم بين هذه الألفاظ من ناحية أخرى ؛ أما الغرض فهو الفكرة العامة ؛ الفكرة الخام قبل أن تصاغ فى أسلوب بعينه ، التى لا وجود لها إلا على سبيل الافتراض والتجاوز . الأغراض هى المعانى التى وصفها الجاحظ بأنها «مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى» ، وجعل المعوَّل والشأن على «إقامة الوزن وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء وجودة السبك» ، وجعل الشعر «صياغة وضرب من التصوير»[٣٥] . إن المعنى / الغرض الذى يطرحه عبد القاهر فى هذا النص السابق هو التشبيه ــ تشبيه زيد بالأسد ــ وهو غرض عام قد يصاغ بأكثر من أسلوب ، ويتجلى فى أكثر من نظم . فإذا قلت : زيد كالأسد فقد أديت معنى التشبيه على سبيل الخبر ؛ وإذا قلت : كأن زيدا الأسد ، فقد غيرت فى الأسلوب والنظم ؛ والمعنى الناتج عن هذا الأسلوب الثانى ، ليس هو المعنى الناتج فى الأسلوب الأول . ثم

زيادة فى المعنى ــ معنى التشبيه ــ أفادها وجود «إن» الدالةعلى التأكيد ، ونقل كاف التشبيه إلى صدر الكلام وعدم وجود فاصل بين الـدال «زيد» ، والدال «الأسد» .

هذا المعنى ــ أو الزيادة فى «المعنى/الغرض» ــ ناتج كما قلت عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النحو أو «المعانى النحوية» . وليس هذا القول من جانبنا على سبيل التخمين أو الاستنتاج ، بل هو قول يقوله عبد القاهر بلغته ، مستخدما مرة أخرى «القياس» :

«واعلم أن مَثَلَ واضع الكـلام مثل من يـأخذ من الذهب أو الفضة فيـذيب بعضها فى بعض ، حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم ، هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهمه الناس ؛ وذلك لأنك لم تأت بهـذه الكَلِم لتفيده (يعنى المخـاطب) أنْفُس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق التى بين الفعل ، الذى هو ضرب ، وبين ما عمل فيه ، والأحكام التى هى محصول التعلق . وإذا كان الأمـر كذلـك فينبغى لنا أن ننـظر فى المفعوليـة من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمانا للضـرب ، وكون الضـرب ضـربـا شـديـدا ، وكـون التـأديب علّة للضـرب ؛ أيتصور فيهـا أن تفرد عن المعنى الأول الذى هو أصل الفائـدة ، وهو إسنـاد «ضرب» إلى «زيد» وإثبات «الضرب» به له ، حتى يعقل كـون «عمرو» مفعولا به ، وكون «يـوم الجمعة» مفعـولا فيـه ، وكون «ضـربـا شـديـدا» مصـدرا ، وكـون «التأديب» مفعولا له ــ من غير أن يخطر ببالك كون «زيد» فاعلا للضرب ؟

«وإذا نظرنا وجدنا ذلـك لا يُتصور ؛ لأن «عمـرا» مفعـول لضَرْب وقـع من «زيـد» عليـه ، و «يـوم الجمعـة» زمانٌ لضرب وقع من زيـد ، «وضـربـا شديداً» بيان لذلك الضرب كيف هو وما صفتـه ، و «التأديب» علة وبيان أنه كان الغرض منه . وإذا كان كذلك ، بان منه وثبت ؛ أن المفهوم من مجموع الكَلِم معنى واحد ، لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو فى وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغـرض كـذا ؛ ولهـذا المعنى نقـول إنـه كـلام واحد»[٣٦] .

وإذا كان المعنى هو محصلة لتفاعل العلاقات النحوية داخل النظم أو الأسلوب ، فعلينا أن نكون على حذر شديد فى قراءة عبد القاهر ، وأن نكون على وعى بـأنه أحيـانا يستخـدم كلمة «المعنى» ويقصـد بهـا «الغـرض» الذى هـو الفكرة ، وأحيـانـا يستخـدمهـا ويقصـد بهـا «الدلالة» . وعبد القاهـر حين يـرفض أن يكون «المعنى» هـو محك البلاغة والفصاحة والبيان ، ومن ثم «الإعجاز» ، فهو يرفض «المعنى» الذى هو الغـرض . وهنا يبـدو عبد القـاهر فى معسكـر واحد مـع الجاحظ ، أى فى نصرة «الألفاظ» التى يقصد بها عبد القاهر «النظم» ــ هـذا إذا سلمنا بتلك الثنائية التى يصـر البعض على وجودها فى التراث . يرى عبد القاهر أن الشعر لا يصح أن تنبع قيمته من المعانى التى يؤمها الشعراء ، بل قيمة الشعـر الحقيقية إنما تكمن فى النظم والصياغة . هنا ، أى حين تكون المفاضلة بين «المعنى» و «النظم» ، فإن عبد القاهر يقصد بالمعنى «الغرض» . يقول عبد القاهر :

«واعلم أنهم (العلماء) لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه ، من حيث جهلوا أن المعنىإذا كـان أدبا وحكمـة ، وكان غريبا نادرا ، فهو أشرف مما ليس كذلك ، بل عابوه من حيث كان من حُكْم من قَضى فى جنس من الأجناس بفضل أو نقص ، أن لا يعتبـر فى قضيته تلك إلا الأوصاف التى تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وأن لا يُنْظَر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل ، أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منـه . ومعلوم أن سبيل الكـلام سبيـل التصـويـر والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبَّر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كـالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخـاتم ، وفى جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الـذى وقع فيـه العمل وتلك الصنعة ، كذلـك محال إذا أردت أن تعـرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ، أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصُّه أنْفَس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلا لـه من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع ، فاعرفه»[٣٧] .

ومن الواضح فى هذا النص أن كلمة «المعنى» يراد بها «الغرض» ، وليس المقصـود بهـا افتـراض وجـود معنى سـابق عـلى «الـنظم» أو الأسلوب . إن تفضيل الشعر من أجل أغراضه إنما هو تفضيل له من زاوية أخرى غير كونه شعرا ، وتفضيله من حيث هو شعر يتحتم أن ينطلق من نظمه ، وليس النظم ــ كما رأينا قبل ــ سوى المعنى ، أو لنقل هو الدلالة التى ينتجها الشعر . إن القياس هنا أيضا لا ينبغى أن يضللنا عن فهم عبد القاهر . وليس ثمة تعارض على الإطلاق بين رفض عبـد القاهـر لأن يكون المعنى هـو محور المفـاضلة بين الشعـر والشعـر ، وبين رفضـه الذى نـاقشناه فى الفقـرة الأولى لأن تكـون الفصاحة والبلاغة صفات للألفاظ ، وإصراره الدائم على أن المتكلم إنما ينظم معانى لا ألفاظا . ليست المسألة عند عبد القاهر مسألة معان فى مقابلة ألفاظ ، أو ألفاظ فى مقابلة معان ، لأن مفهوم «النظم» ــ كما شرحناه هنا ــ يحلّ هذه الثنائية ويتجاوزها . إن إصرار عبد القاهر على أن «النظم» يختص بالمعانى دون الألفاظ ، إنما هو إصرار يرتبط بمعانى الألفاظ المفردة ؛ لأن اللفظ «تبع للمعنى فى النظم ، وأن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقـع فى ضمير ولا هجس فى خاطر ، أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل ، وأن

يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك »(٣٨) .

وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائيا من ثنائية «اللفظ والمعنى» ، سواء على مستوى «النظم» أو على مستوى علاقة الدال بالمدلول فى الكلمات المفردة ؛ فاللفظ لا يكون «لفظا» إلا هو دال على معنى ، فإذا تعرّى اللفظ عن معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه ، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب . وتبقى شبهة أخيرة فى بعض نصوص عبد القاهر ، لابد من مناقشتها حتى تكتمل فى أذهاننا صورة تامة ما أمكن لمفهومه عن «النظم» أو «الأسلوب» . إن عبد القاهر الذى يرفض أن ننسب للألفاظ ــ من حيث هى أصوات وحروف ــ أى صفة من صفات الحسن ، يعود فيقسم الكلام إلى قسمين :

«اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين : قسم تُعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللفظ ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم . فالقسم الأول : «للكناية» ، و«الاستعارة» ، و «التمثيل الكائن على حد الاستعارة» ، وكل ما كان فيه ، على الجملة ، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر ؛ فما ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغى ، أوجب الفضل والمزية »(٣٩) .

وقد ناقشنا فى كل ما سبق مفهوم «النظم» الذى يرد إليه عبد القاهر كل خصائص الكلام البليغ ومزاياه ، من فصاحة وبلاغة وبراعة وبيان ، فما هذا النوع الآخر من الكلام ، أو القسم الأول الذى تعزى المزية فيه إلى اللفظ دون النظم ؟ هذا ما تحاول الفقرة التالية والأخيرة أن تجيب عنه .

الأسلوب والمجاز

إن تقسيم عبد القاهر للكلام فى النص السابق إلى قسمين : أولهما تعود المزية فيه للفظ وحده ، تقسيم فيه تسامح ، أو لنقل فيه نوع من التجاوز ؛ ذلك أن العلماء السابقين عليه قد استقروا على أن يعدوا الاستعارة والمجاز بعامة من محاسن الكلام ، كما استقروا على أن يروا فى الاستعارة والمجاز بعامة أوصافا للفظ(٤٠) . ويبدو أن عبد القاهر فى النص السابق لا يريد أن يجادل حول حسن الاستعارة والمجاز فى ذاتها ، ولكنه فى نصوص أخرى يحاول أن يرد جمال الاستعارة إلى «النظم» ، دون أن يقصره على «الاستعارة» وحدها .

ومن السهل جدا على عبد القاهر ــ وهو بصدد رد «إعجاز القرآن» إلى «النظم» وحده ــ أن يرد على هؤلاء الذين قصروا صفة «الإعجاز» على الاستعارة والمجاز بصفة خاصة ، أو على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، وذلك على أساس أن هذا :

«يؤدى إلى أن يكون الإعجاز فى آى معدودة فى مواضع من السُّور الطوال مخصوصة ؛ وإذا امتنع ذلك فيها ، ثبت أن «النظم» مكانه الذى ينبغى أن يكون فيه »(٤١) .

وإذا كان « الإعجاز » فى « النظم » دون « الاستعارة » و « المجاز » وحدهما ، فإن ذلك راجع إلى أن « الإعجاز » صفة تلحق آيات القرآن كلها ، ولا تختص بآى دون آى . ومن المُسَلَّم به أن القرآن فيه الكثير من المواضع التى لم تستخدم فيها الاستعارة أو المجاز . من هذا المنطلق يستطيع عبد القاهر أن يُدْخِل «المجاز» و « الاستعارة » فى إطار مفهوم « النظم » ، وذلك على أساس أنه :

« لا يُتَصور أن يدخل شىء منها فى الكَلِم وهى أفراد لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو . فلا يُتَصَوَّر أن يكون هاهنا «فعل» أو «اسم» قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره . أفلا ترى أنه إن قُدِّر فى «اشتعل» من قوله تعالى : (واشتعل الرأس شيبا) أن لا يكون «الرأس» ، فاعلا له ، ويكون «شيبا» منصوبا عنه على التمييز ، لم يُتصوَّر أن يكون مستعارا ؟ وهكذا السبيل فى نظائر «الاستعارة» ، فاعرف ذلك »(٤٢) .

وهكذا حلّ عبد القاهر ذلك التعارض بين «النظم» و «المجاز» ، بحيث جعل مفهوم النظم يستوعب فى داخله «المجاز» ، ولكنه ظل ــ حصرا لهوة الخلاف بينه وبين أسلافه ــ يعترف بنوع ما من الحسن المستقل للمجاز بأنماطه المختلفة . وفى نص آخر نجده يقسم الكلام تقسيما ثلاثيا ، وذلك بعد أن يكشف فى تحليله لبعض الاستعارات أن حسنها راجع إلى «النظم» الذى توخاه الناظم فيها ، وذلك حيث يقول :

« وجملة الأمر أن هاهنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين . والإشكال فى هذا الثالث وهو الذى لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد حِفْتَ فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك إلى اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه للفظ خاصة . وهذا هو الذى أردتُ حين قلت لك : إن فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته »(٤٣) .

إن هذا التقسيم الثلاثى للكلام يحتاج منا إلى قدر من التأمل والتعمق حتى نفهم السرّ فى تردد عبد القاهر هذا بين « النظم » و « اللفظ » ، خصوصا إذا كان الحديث فى المجاز . لماذا لم يقنع عبد القاهر برد «المجاز» كله إلى النظم ، وظل حائرا بين تقسيم الكلام قسمين ، وبين تقسيمه ثلاثة أقسام ؟ لعل الإجابة الدقيقة عن هذا السؤال تحتاج إلى قراءة أخرى لعبد القاهر ، لا يتسع لها هذا المجال . ويكفى هنا أن نشير إلى أن عبد القاهر ــ سواء فى « أسرار البلاغة » أو «فى دلائل الإعجاز» ــ يحرص على التفرقة بين «العامى المبتذل» من المجازات ، و «الخاص الفخم الجزل» . وهو عادة ما يمر على النوع الأول مرور الكرام دون تحليل ، فى حين يتوقف عند نماذج كثيرة من النوع الثانى ، محللا لها وكاشفا عن سر جمالها(٤٤) . وأغلب الظن أن ما يقصده عبد القاهر بالكلام الذى يعود حسنه إلى لفظه دون نظمه هو الكلام الذى يتضمن مجازا عاميا مبتذلا ، دون الكلام الذى يتضمن مجازا خاصا ؛ فذلك الأخير يعود حسنه إلى لفظه ونظمه فى الوقت نفسه :

«فكما أن من الاستعارة والتمثيل عاميا مثل : «رأيت أسدا» و«وردت بحرا» ، و«شاهدت بدرا» ، و«سل من رأيه سيفا ماضيا» ؛ وخاصيا لا يكمل له كل أحد ، مثل قوله :

وسالت بأعناق المطى الأباطحُ

كذلك الأمر فى هذا المجاز الحكمى»(٤٥) .

ويُجَلّى هذا التردد فى فكر عبد القاهر بشكل آخر ، وربما يقترب بنا من حل هذا الخلل فى مفهومه «للنظم» و«للمجاز» على السواء ، أننا نجده يناقش قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، على أساس التفرقة بين نوعين من الدلالة ، يرتبط كل منهما بنوع من الكلام . فثم نوع من الكلام نصل إلى دلالته من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعانى النحو فقط ؛ وثم نوع آخر نصل إلى دلالته بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا . يقول عبد القاهر :

« الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت : « خرج زيد » ، وبالانطلاق عن عمرو ، فقلت : « عمرو منطلق » ، وعلى هذا القياس .

« وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية ، تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » . . . أو لا ترى أنك إذا قلت : « هو كثير رماد القدر » ، أو قلت : « طويل النجاد » ، أو قلت فى المرأة : « نؤوم الضحى » ، فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى ، على سبيل الاستدلال ، معنى ثانيا هو غرضك ، كمعرفتك من « كثير رماد القدر » أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » فى المرأة أنها مترفة مخدومة ، لها من يكفيها أمرها . . .

« وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول « المعنى » و« معنى المعنى » ؛ تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذى فسرت لك »(٤٦) .

إن هذا النص الطويل يكشف لنا فى فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفارق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معانى النحو ، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم « النظم » . إن المعنى فى « المجاز » يخضع لما يخضع له المعنى فى غير « المجاز » من قوانين « النظم » ، ويزيد عليه شىء آخر هو ما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون العلاقات الاستبدالية ، فى مقابلة العلاقات السياقية . إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية عند علماء اللغة المعاصرين ، ومفهومه لـ « المعنى » و « معنى المعنى » يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية . وإذا كان علماء اللغة المعاصرون لا يفصلون بين المستويين ، وينظرون إلى المعنى الدلالى للنص على أنه محصلة لتفاعل هذين النوعين من العلاقات ، فإن عبد القاهر يفصل بينهما أحيانا ، ويدرك ترابطهما أحيانا أخرى . « المعنى » فى الأمثلة التى يناقشها عبد القاهر فى النص له ظاهر هو محصلة علاقاته السياقية ، وله باطن هو محصلة علاقاته الاستبدالية . وهذا الباطن هو ما يطلق عليه عبد القاهر « معنى المعنى » . فى المستوى الاستبدالى يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهرى ، لكن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ، أو لنقل بلغة عبد القاهر إن « المعنى » يشير إلى « معنى المعنى » . وهكذا يتحول « الدال اللفظى » من أن يكون مجرد طرف فى العلاقات السياقية على مستوى « النظم » إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية ، إلى حقيقة كونه « دالا » . ولعل هذا ما دفع عبد القاهر إلى القول بأن من الكلام ما تكون المزية فيه راجعة إلى اللفظ والنظم معا ، ومنه ما تكون المزية راجعة إلى « النظم » وحده .

لم يكن عبد القاهر ــ ولا تثريب عليه فى ذلك ــ يستطيع أن يتجاوز تجاوزا كاملا حدود ثقافته وعصره ، لأنه يتحرك فى حدود هذه الثقافة وفى أفق هذا العصر . ومهما حاول أن يتجاوز فإن ثم حدودا لا يمكنه تجاوزها ، ويكفيه أنه حقق طموحا لمسنا جوانبه فى هذه القراءة . ولا تثريب عليه بعد ذلك ألا يخالف أسلافه فى بعض ما استقروا عليه . لكن عبد القاهر لا يفتأ يحاول أن يرد إعجاب أسلافه ومعاصريه بالاستعارة والكناية والمجاز ــ التى حصروا حسنها فى اللفظ وحده ــ إلى ما يطلق هو عليه « المعنى » ، ثم يتفق معهم بعد ذلك فى أن هذا « المعنى » يضفى على « معنى المعنى » حسنا ووشيا ورونقاً وبهاء ، إلى آخر ذلك من الصفات التى لا يخلو منها كتاب فى البلاغة وفى النقد :

« فالمعانى الأول المفهومة من أنفُس الألفاظ هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ؛ والمعانى الثوانى التى يوماً إليها بتلك المعانى ، هى التى تُكْسَى تلك المعارض ، وتُزيَّن بذلك الوشى والحلى . وكذلك إذا جُعل المعنى يُتصوَّر من أجل اللفظ بصورة ، ويبدو فى هيئة ، ويتشكل بشكل ، يرجع المعنى فى ذلك كله إلى الدلالات المعنوية . ولا يصلح شىء منه حيث الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون كناية وتمثيل به ولا استعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى ، وتكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ . فلو أن قائلا قال : « رأيت أسدا » ، وقال آخر : « رأيت الليث » ، لم يجُز أن يقال فى الثانى : إنه صور المعنى فى غير صورته الأولى ، ولا أن يقال أبرزه فى معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس .

« وجملة الأمر أن صور المعانى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن

يشار بمعانيها إلى معان أخر . واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا ؛ فأما إذا تغير النظم ، فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان فى مسائل التقديم والتأخير ، وعلى ما رأيت فى المسألة التى مضت الآن ، أعنى قولك : « إن زيدا كالأسد » ، و « كأن زيدا الأسد » ؛ ذاك لأنه لم يتغير من اللفظ شيء ، وإنما تغيّر النظم فقط »[٤٧] .

هل نستطيع الآن أن نقول إن تردد عبد القاهر بين « النظم » و « اللفظ » قد تبدد ، أو أن الأمر ما زال يحتاج إلى قراءة أخرى ؟! هذا سؤال ما يزال معلقا بالنسبة لى ، أو لأقل إنه ما زال معلقا بالنسبة لقراءتى السابقة . ولكنى أستطيع أن أقول بيقين إن عبد القاهر لم يفصل بين « المجاز » و « النظم » فصلا كاملا ، بل احتفظ بدرجة من العلاقة تتبدى فى الفقرة الأخيرة ، كما تتبدى فى وقفاته التحليلية الطويلة عند بعض النصوص القرآنية والشعرية ، التى تحتاج إلى دراسة مستقلة ، وقراءة خاصة .

لا شك أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن مفهوم عبد القاهر « للنظم » أو « للأسلوب » ؛ فثم جوانب غنية خصبة تُجلّى هذا المفهوم وتكشفه ، ولكن بسبب هذا الغنى والعمق فى عبد القاهر لا يمكن لقراءة واحدة أن تكتشف كل جوانبه ؛ ولذلك أغفلنا ــ عن غير تقصير ــ بعض الإشارات القليلة التى وردت عند عبد القاهر ، الخاصة بإمكانية تعدد « تفسير النظم » من زاوية القارىء ، بناء على فهمه للعلاقات النحوية بين الكلمات .

ولا شك أيضا أن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر قاصر عن أن يُكَوِّن نظرية فى « النصوص الأدبية » بشكل عام ، ولكن هذا القصور نفسه موجود بدرجات متفاوتة فى اتجاهات « الأسلوبية » ، وهو أمر ستكشف عنه دون شك دراسات هذا العدد من « فصول » . وعبد القاهر على أى حال لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية ، ولم يكن هذا همّه ، وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال ، وعلينا أن نقنع بما يمكن أن نستخرجه من إجابات ، دون أن نستعرض عضلاتنا الذهنية على نصّ عبد القاهر . ولعل فى هذا النّص المتميز فى الثقافة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون ؛ ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يقوموا بقراءته .

الهوامش :

(١) هذا هو المنظور الذى يتبناه عبد القادر القط فى دراسته « النقد العربى القديم والمنهجية » ــ مجلة « فصول » ، العدد (٣) ، مجلد (١) ص ١٣ ــ ٣١ . ويتبنى مصطفى ناصف منظوراً مقاربا لما نذهب إليه فى قراءته لعبد القاهر « النحو والشعر : قراءة فى دلائل الإعجاز » ــ المجلة نفسها ، العدد والمجلد ، ص ٣٣ ــ ٠٤٠ يقول ناصف فى هامش رقم ٢ ص ٤٠ . من المقال المذكور : « قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننقحه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس للتراث بوجه عام وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا . والماضى الثقافى لا يعيش إلا فى هموم الحاضر » .

(٢) عبد القادر القط : السابق/٢٠ .

(٣) السابق نفسه ص ٢٧ ، وانظر تعليق المؤلف على كل من ابن طباطبا ، وحازم القرطاجنى ، حيث يقول عن مفهومهما للشعر إنه عبارات « تبدو وكأنها قد وضعت لطائفة من النظّامين الذين لا ينبعث الشعر لديهم من جيشان عاطفى تنظمه موهبة قادرة على صوغ الشعر بمقوماته المتكاملة دون هذا النظر الذهنى والتدبير الحرفى المرسوم » . (التأكيد من عندى) ولا حاجة بنا للتعليق ، وتكفى الإشارة إلى أن مفهوم المؤلف للشعر ــ وهو مفهوم رومانسى واضح ــ هو المقياس الذى يحتكم إليه فى الحكم على هؤلاء النقاد .

(٤) K. Abu Deeb, Al - jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips LTD, Warminster, Wilts, England, 1979, p. 3.

(٥) Ibid., p. 46.

(٦) السابق/حيث يقارن أبو ديب بين عبد القاهر وريتشاردز ، ص ١٠ ــ ١١ ، ٤٦ ــ ٤٧ ، كما يقارن بينه وبين ت . س . إليوت ، ص ١٣ ــ ١٤ ، هذا فى الفصل الأول من الكتاب فقط .

(٧) دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م ص ٣٤ .

(٨) السابق/٦ ـ ٧، وانظر في تعريفات البلاغة عند القدماء: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط ٢، د. ت، ص ٢٠ ـ ٢٣، ٣٥ ـ ٣٨ .

(٩) انظر في هذا الخلاف: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، الجزء الثاني، ص ٩٠ ـ ١٠٧، وانظر أيضا: السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط ٣، ١٩٥١، الجزء الثاني، النوع الرابع والستون، ص ١١٦ ـ ١٢٥ .

(١٠) دلائل الاعجاز/١٠ .

(١١) الدلائل/٨ ـ ٩ .

(١٢) انظر دراستنا: الأساس الديني لمبحث المجاز في البلاغة العربية، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم عبد العزيز الأهواني «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي» مطبوعات دار القاهرة، ط ١، ١٩٨٣ ص ٢٥٧ ـ ٢٧٩ .

(١٣) دلائل الإعجاز/٣٧ .

(١٤) السابق/٤١ .

(١٥) السابق/٤١٧ .

(١٦) السابق/٤٨٣ .

(١٧) السابق/٥٢٢ .

(١٨) أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط ١، ١٩٧٢، جـ١ ص: ٩٧ .

(١٩) دلائل الإعجاز/٧ .

(٢٠) السابق/٨١ .

(٢١) السابق/٨١ ـ ٨٢ .

(٢٢) مصطفى ناصف: المرجع السابق/٣٥ .

(٢٣) دلائل الإعجاز/٤٦٨ .

(٢٤) انظر: أسرار البلاغة: ١/٩٩ ـ ١١١ .

(٢٥) دلائل الإعجاز: ٦١ ـ ٦٢ .

(٢٦) السابق: ٤٠١ ـ ٤٠٢ .

(٢٧) السابق: ٣٩٥ .

(٢٨) السابق: ٣٩٩ .

(٢٩) السابق: ٣٦٢ .

(٣٠) السابق نفسه .

(٣١) السابق: ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

(٣٢) السابق: ٨٧ ـ ٨٨ .

(٣٣) السابق: ٢٦٠ ـ ٢٦١، وانظر أسرار البلاغة، حيث يقول: «وأما الاتفاق في عموم الغرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة، والاستمداد والاستعانة، لا ترى من به حِسّ يدَّعي ذلك ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل، ولا يُنعم التأمل فيما يؤدي إلى ذلك، حتى يُدَّعى عليه في المحاجة أنه قد دخل في حُكم من يجعل أحد الشاعرين عيالا على الآخر في تصور معنى الشجاعة، وأنها مما يمدح به، وأن الجهل مما يُذَم به فأما أن يقوله صريحا ويرتكبه قصدا، فلا» . جـ٢ ص ٢٠٠ .

(٣٤) دلائل الإعجاز: ٢٥٨، وانظر أيضا ص: ٤٢٥ .

(٣٥) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٥٥ ـ ٢٥٦ .

(٣٦) الدلائل: ٢١٢ ـ ٢١٤ .

(٣٧) الدلائل، ٢٥٤ ـ ٢٥٥، وانظر أيضا: ص. ٤٢٢ ـ ٤٢٣ .

(٣٨) السابق: ٥٥ ـ ٥٦ .

(٣٩) السابق: ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .

(٤٠) انظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣، ص: ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

(٤١) دلائل الاعجاز: ٣٩١ .

(٤٢) السابق: ٣٩٣ .

(٤٣) السابق: ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٤٤) انظر: أسرار البلاغة، الجزء الأول: صفحات: ١٥٦، ١٦٨، ٢١٣، ٢١٧، الجزء الثاني: صفحات: ١٧٥، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٧، ٢٠٩، ٢٢١، ٢٢٤، ٢٨٩. وانظر أيضا: دلائل الإعجاز: صفحات: ٩٨ ـ ٩٩، ١٠٠، ١١٣، ١٥٧، ١٦١، ١٦٧، ١٦٨، ١٨٧، ١٩٠، ٢٣٠، ٢٧٧، ٢٧٨، ٣٢٩، ٣٧٥، ٤١١ ـ ٤١٤ .

(٤٥) دلائل الإعجاز: ٢٩٦ .

(٤٦) السابق: ٢٦٢ ـ ٢٦٣، وانظر أيضا: ٤٢٩ ـ ٤٤٢

(٤٧) السابق: ٢٦٤ ـ ٢٦٥

النحو بين عبد القاهر وتشومسكى

محمد عبد المطلب

بداية ، لابد أن يتجه بحثنا إلى الظروف الفكرية والثقافية التى وجهت كلا الرجلين إلى النحو فى مستوياته المختلفة ، تقعيدية كانت أو جمالية ، ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دورهما فى الصياغة الأدبية أو الإخبارية ، من خلال تكوينها النحوى ، وما يؤدى إليه ذلك من وجود تراكيب لا تتميز عن غيرها من أنواع الأداء المألوف إلا بإمكاناتها النحوية المتميزة ؛ بحيث إذا افتقدنا فيها هذه الإمكانات اختفت منها كل القيم الجمالية ، بل كل القيم الدلالية ، حتى يصبح الكلام وصوتا تصوته سواء[1] .

ومن يتتبع الظواهر النقدية ــ لغوية كانت أو غير لغوية ــ يظن أنه أمام شريط ممتد يحوى سلسلة من المشاهد ، يكاد يشده فيها المشهد الأخير ، فيحاول استعادته فى حركة بطيئة ينكشف خلالها أن هذا المشهد ما هو إلا تكثيف لما سبقه من مشاهد ، وتبلور لما سبقه من جهود ، وكأنما الأمر فيه أصبح بمثابة قضية منطقية لها مقدماتها التى تتبعها بالضرورة نتيجة مترتبة عليها .

وعبد القاهر ــ فى رأيى ــ يمثل المشهد الأخير فى سلسلة الجهود السابقة عليه فى مجال النقد والنحو والبلاغة ، كما يمثل كمال الإفادة من هذه العلوم الثلاثة فى بلورة مفهوم نحوى جديد يكون ــ فى جوهره ــ نظرية مكتملة فى فهم النص الأدبى من خلال صياغته . والرجل ــ بالرغم من تميزه ، بل تفرده ــ لا يمكن أن ينفصل عن المناخ الذى سبقه أو الذى أحاط به ، كما أنه لم يستطع أن يتخلص من تأثيرات هذا المناخ حتى فى محاولاته الجريئة أحيانا ، من مثل رفضه المقارنة بين بعض آيات القرآن وبعض التعبيرات العربية ، على أساس وجود مفارقة دائمة بين أى تعبيرين اختلف فيهما التركيب النحوى . وبعد غياب عبد القاهر عن الحياة ، ظل الحوار حوله مستمرا ، والأخذ منه والإضافة إليه متتابعين ، تنظيرا و تطبيقا ، كما ظل الاستدراك عليه ــ أيضا ــ ممتدا على ساحة الفكر البلاغى القديم والحديث ؛ بل ظلت للرجل سطوته حتى فى مرحلة الجمود التى حلت بالفكر البلاغى والنقدى ؛ فكانت حرارة تأثيراته قوية فى تطبيقات الزمخشرى ، وتفسيرات عبد الواحد بن عبد الكريم ، والعلوىّ ، وتقنينات الرازى والسكاكى تلخيصات القزوينى وشروحه .

فى حوالى القرن الثالث الهجرى كان أهل السنة يواجهون المعتزلة فى معركة فكرية محتدمة ، حيث خرج أبو الحسن الأشعرى على المعتزلة فى أواخر هذا القرن ، وجعل ينصر عقائد أهل السنة بالأدلة العقلية ، محاولا التوفيق بين ما قالوا به وبين العقل . وكان عبد القاهر الجرجانى متكلما على مذهب أبى الحسن الأشعرى ؛ وكانت هذه النزعة هى التى جعلته يقيم بحوثه فى «الدلائل» و «الأسرار» على أساس دينى ، بحيث كان جهده البلاغى خالصا لخدمة عقيدته الفكرية التى سيطرت عليه ، فقصد إلى عرض قضية الإعجاز القرآنى من خلال فكره الأشعرى .

من هذا المنطلق عرض لقضية الإعجاز على أساس نظريته فى (النظم) ؛ وهى نظرية ارتبطت فى أسسها العامة بقضية فكرية دينية ، شغلت المسلمين حقبة طويلة ، واحتدم فيها الجدل حول القرآن ؛ أمخلوق هو أم قديم ؟

وقد تزعم المعتزلة القول بخلق القرآن ؛ إذ وجدوا فى القول بذلك ما يتفق وكلامهم فى صفات الله ؛ وعارض السلفيون ، وقالوا إن الله تعالى متصف بالصفات الواردة فى كتابه ؛ وعلى هذا فإنه — سبحانه — لم يزل متكلما إذا شاء ، وأن الكلام صفة كمال .

وتوقف بعض السلفيين فقالوا : لا نقول مخلوق أو غير مخلوق ، وعدّوا إثارة هذه القضية بدعة يجب التصدى لها .

أما الأشعرى فقد ميز بين صورتين للكلام . فالقرآن كلام قديم لا يتغير ، أما الحروف المقطعة والأجسام والأصوات فمخلوقات حادثات[٢] .

وقد اتصل بهذه القضية البحث فى ماهية الكلام ، حيث قال المعتزلة : إن كلام الناس حروف ، وكذلك كلام الله . وقال النظّام : كلام الله صوت مقطع ؛ وهو حروف . وقال عبد الله ابن كلاب : إن كلام الله معنى قائم بالنفس ، يعبر عنه بالحروف[٣] . ويعود الأشعرى موضحا رأيه السابق فيرى أن الكلام منسوبا إلى الله تعالى يطلق على نحوين ، كما هو الحال فى الإنسان ، وذلك أن الإنسان يسمى متكلما باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر كلام النفس الذى ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذى يعبر عنه بالألفاظ . وبالنسبة لله — سبحانه — فإن كلامه يطلق على المعنى النفسى ، وهو القائم بذاته ، وهو الأزلى القديم ؛ أما القرآن بمعنى الكلام اللفظى فهو الحادث المخلوق ؛ وتسميته كلام الله نوع من المجاز .

وقد جرّ ذلك الجدل إلى تناول الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها ؛ فمن الناس من رأى أن هذه الصلة طبيعية ذاتية ؛ ومنهم من رأى أن العلاقة اتفاقية اعتباطية . وقد صاحب ذلك كله التفكير فى جهة الإعجاز القرآنى من حيث هو كلام منطوق باللسان العربى ، كما صاحبه البحث فى مسألة اللفظ والمعنى ، بين مؤيد للأول ومفضل للثانى .

وصل ذلك كله إلى عبد القاهر الذى أدرك سوء الفهم لدى أهل زمانه ، وبخاصة لدى الظاهرية والحنابلة ، الذين مالوا إلى اللفظية الجامدة ، والذين أعطوا للألفاظ بعض القداسة ، نتيجة لقولهم بتوقيفية اللغة ، وصدورها من الله سبحانه .

كما وصل إليه أيضا جهد من سبقوه فى مجال الدراسات النحوية ، وبخاصة ما يتصل بمستوى تلك الدراسات من حيث تجاوزها لمسألة الصواب والخطأ فى الأداء إلى الاهتمام بالعلاقات المتنوعة بين الكلمات ، ثم بين الجمل . فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتموا بالتراكيب ، وأدركوا أن الخبرة بهذه التراكيب هى فى الوقت ذاته خبرة بالأغراض التى تعبر عنها ؛ أو بعبارة أخرى ، أدرك النحاة أن هناك ارتباطا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعانى أو الأفكار ؛ فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد نشأ الاهتمام بالنحو فى ظلال البحث عن الصواب والخطأ فى الأداء . ثم تطور هذا الاهتمام فى محاولة لإعطاء بنية التركيب أهميتها الخاصة ، بعد أن مرت اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة (بخاصة فى مجال المنطق وعلم الكلام) ، التى بسببها قام النحاة فى وجه هؤلاء المناطقة ، مؤكدين أن صناعتهم هى البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصورا على مجرد الاشتغال بتغير أواخر الكلمات .

هذا المناخ الفكرى المعقد هو الذى هيأ لعبد القاهر أن يظهر بنظريته فى النظم ، بما فيها من اتصال بالكلام النفسى والكلام المنطوق ، من ناحية ، واتصال بالدراسات النحوية فى صورتها الأخيرة ، من ناحية أخرى .

ويبدو أن تشومسكى Avrame Noam Chomsky ، كان أيضا نتاجا لمناخ فكرى وثقافى اتصل بكثير من القضايا السياسية واللغوية على نحو هيأ له تقديم نظريته الثورية فى مجال الدراسات اللغوية ، التى أثرت تأثيرا بالغا فى مجال الدرس الأدبى . والنظرية — فى جوهرها — لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية ، ومعتقداته الفكرية ، حيث صدر فى بحوثه كلها عن هذه المنطلقات .

إن جوهر الإنسان لابدّ أن يتمايز عما عداه مما يحيط به من عالم الحيوان ، أو عالم الآلة . وهذا التمايز ضرورة يجب أن توضع فى الحسبان فى مجالات البحث العلمى بأنواعه المختلفة ، كما يجب أن يكون لها اعتبارها من قبل السلطة الحاكمة فى أى شكل من أشكالها . وربما كان هذا السبب فى اهتمام تشومسكى بالدعوة إلى الاستعانة بالفلسفة وعلم النفس ؛ ذلك أن تخصيب البحث

اللغوى بها سوف يساعد بشكل مباشر فى تكوين النظرية اللغوية القائمة على فهم الطبيعة البشرية فهما علميا دقيقا .

والواقع أن الدراسة اللغوية فى الولايات المتحدة الأمريكية قد سارت موازية للأنثروبولوجيا ؛ حيث اتجه علماؤها إلى دراسة بعض قبائل الهنود الحمر بأمريكا ، وهذا الاتجاه دفعهم إلى بعض الدراسات الوصفية للغات الأجنبية التى لم يعثروا لها على تراث مكتوب ، فكان المنهج الوصفى وسيلتهم وغـايتهم فى الوقت نفسه .

ومنذ حوالى سنة ١٩٣٠ سيطر على التفكير اللغوى الأمريكى اتجاه تزعمه «بلومفيلد» ، الذى قدم فى كتابه (اللغة) كثيرا من البحوث المتصلة بالمجالات اللغوية ؛ وكان اعتماده منصبا على القيام بعمليات وصفية دقيقة للغة ، مخالفا بذلك المذاهب الذهنية التى اعتمدت فى تفسير وقائع اللغة على مبادىء العقل والإرادة والوعى . وعلى سبيل المثال اتخذ سابير Sapirفى كتابه (اللغة) مدخله إلى اللغويات من خلال قضاياها العامة ، دون الاهتمام بالنواحى الوصفية ؛ ذلك أن اللغة عنده شىء إنسانى بحت ، وليست منهجـا مقصـورا عـلى اتصـال الأفكـار والمشاعر[٤] .

أما بلومفيلد فقد نظر إلى اللغة على أنها مجرد سلوك بشرى ، شبيه بما عداه من أصناف السلوك الأخرى[٥] ؛ ومن هنا ركـز جهـده فى وضع الأسـاس الوصفى ــ عـلى نحو مـا فعـل دى سوسير ــ كما بذل جهده فى إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العلمى الدقيق ، وإخراج كل المواد التى لا تقبل منطق الملاحظة المباشرة ؛ وربما لهذا أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا) .

ولا شك أن بلومفيلد ومن تابعه قد خصبوا الدراسات اللغوية وطوروها بما قدموه من (لسانيات وصفية) تستند إلى مناهـج توزيعية ، على أساس أن الوصف التوزيعى للأشكال اللغوية يمثل العلامات التى تتصل مباشرة بالصورة الصوتية .

وقـد حـاول هـاريس Harris أن يمضى فى هـذا التحليـل التوزيعى إلى أبعد حدوده ، ذلك أن الحصول على أى وصف للصوتيات ومبادئها يقوم أساسا على تجـريد المعنى ، ثم رصـد وحدات البناء ، وتحديد القواعد الخاصة بالعلاقات التوزيعية ، ذلك أن فى اللغة كثيرا من التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال مبدأ التوزيع[٦] .

وقد ظل منهج بلومفيلد سائدا فى مجال الفكر الأمريكى برغم ما أصابه من تعديلات إلى أن ظهر تشومسكى رافضا لهذا المنهج الذى لا يتحرك إلا على السطح اللغـوى ، والذى يصبـح فيه الإنسان بمثابة آلة تحركها قوانين حتمية خاضعة لظروف محددة ؛ فهذه العلمية اللغوية ابتعدت عن إنسانية الإنسان ، وأخضعته لتلك الحتميـة الآلية الجـامدة ، تتصـرف فيه من منـطق المثـير والاستجابة ، من خلال أنماط شكلية لم تستطع أن تقدم لنا إجابة حقيقية عن طبيعة التركيب النحوى فى مستوياته المختلفة[٧] .

والاهتمامات النحوية ــ عند تشومسكى ــ لا تنفصل أبدا عن موقفه الفكرى من الإنسان وقدراته الذاتية ؛ ولذا فإن نقطة الارتكـاز عنده تتمثـل فى المـظهـر الإبـداعى للغـة من خـلال الاستعمال ، حيث تبرز قدرة الإنسان على خلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه ، كما تبـرز قـدرتـه عـلى القيام بكثـير من الاستكشافات المتتالية للإمكانات اللغوية ، من خلال استعمال الآخرين للغة . وبمعنى آخر فإن طبيعة المتكلم تمتلك نوعا من النحو التوليدى الذى يهيىء لها امتلاك لغتها الخاصة . واتصال اهتمامات تشومسكى بقدرات الإنسان الذاتية يلتقى بالجـذور العقلانية للقرنين السابع عشر والثامن عشر عند ديكارت ومن شـايعه ممن فهمـوا اللغة عـلى أنها نـظام مغلق من العـلاقـات الدائمة . ومن هنا رفض تشومسكى الـوصفية الخـالصة ، فى مقابل انتقاد الوصفيين للتصورات العقلية فى النحو التقليدى ؛ ذلك أن المنهج ــ عنده ــ لا يفيد كثيرا فى فهم اللغة بـوصفها مدخلا أساسيا لفهم الإنسان .

وعقلانية تشومسكى تبدو بجـلاء فى كتابـه عن «اللغويـات الديكارتية» ، الذى فصل فيه مفهومه عن إبداعية اللغة ، وقدرة المتكلم على إبداع الجمل والعبارات ، حتى تلك التى لم يسبق له أن سمعها ؛ وهو ما أشار إليه «همبولت» بقوله : «إن فى وسع اللغـة أن تحقق بعدد متنـاه من الـوسـائـل مـا لانهايـة لـه من الاستعمالات»[٨] . وإن ما قدمه ديكارت ــ فى منهجه العقلى ــ عن الفارق الجوهـرى بين الإنسـان والحيوان ، واتصـال ذلك بإبداعية اللغة ، وما قدمه همبولت عن ربط اللغة بالعقل ، كان المـدخل لفكـرة المستـويـات عنـد تشـومسكى ، العميق منهـا والسطحى .

والبنية العميقة بوصفها إفرازاً للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنسانى ؛ ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحولهـا إلى السطح ؛ وبعبارةأخرى نقـول : إن النحو التحـويلى يتحـرك داخليا من العمق إلى السطح ، من خلال رصد القوانين التى تحقق هذا التحول .

يتضح لنا أن عبد القاهر وتشومسكى فى اتجاهها إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية مسبقة ، وأن كلا منهما حاول خدمة هذه المنطلقات بالنظر فى النحو من زاويته التى يراها معوانا له فى مهمته ؛ فكلاهما كان نتـاجا لمنـاخ فكرى وعقـلى معقد ، مـع الفارق بينهما ؛ من حيث ارتبط عبد القاهـر بمهمة دينيـة ذات أصول كلامية ، وارتبط تشومسكى بمنهج عقلى إنسانى محدد .

وبالنظر إلى المنحى الفكرى الذى تحرك الجرجانى وفقا له يتبين أن الرجل واجه إشكالية تبدو معقدة بعض الشىء ؛ إذ كان أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما ، وأن يوفق بين متناقضاتها ؛ فهو

بين كلام لفظى منطوق يمكن ملاحظته ، ونشاط عقلى لا يمكن ملاحظته ؛ أى أنه كان يسعى للجمع بين النقيضين . وبرغم أن الكلام اللفظى لم يكن يهمه فى حد ذاته ، فإنه الشىء الوحيد الذى يمكن ملاحظته . ومن هنا آثر الرجل توجيه دراسته إلى ما بين مفردات اللغة من علاقات ، بوصفها مجسدة للنشاط العقلى ومصورة له . وهذه العلاقات بدورها ليست سوى إمكانات النحو التركيبية ، التى تعطى الصياغة ملامحها الأساسية فى الشعر أو فى النثر ، كما أنها هى التى تخلصها من فوضى الألفاظ وعفوية التعبير . وقد أطلق عبد القاهر على هذا المفهوم كلمة (النظم) .

«(النظم) فى جوهره يتصل بالمعنى من حيث هو تصور للعلاقات النحوية ، كتصور علاقة الإسناد بين المسند إليه والمسند ، وتصور علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به ، وتصور علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله ، الخ . ثم تأتى المزية من وراء ذلك بحسب موقع الكلمات بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض .

نظر عبد القاهر فى الكلمة المفردة قبل دخولها فى التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التى بها يكون الكلام إخبارا ، وأمرا ، ونهيا ، واستخبارا ، وتعجبا ، فوجد أنها لا تؤدى معنى من المعانى التى لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة[٩] .

ولا يتصور الرجل وجود تمايز فى الدلالة بين اللفظتين بحيث يمكن القول إن إحداهما أدل على معناها الذى وضعت له من صاحبتها . وذلك قول ينطبق على جميع اللغات ؛ فليست كلمة (رجل) ــ فى العربية ــ أدل على الآدمية الذكرية من نظيرتها فى الفارسية[١٠] . ومن ثم فالألفاظ ليست سوى رموز للمعانى المقررة ؛ والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ، ثم يعرف هذا اللفظ الذى يدل عليه ثانيا . فالألفاظ سمات لمعانيها ؛ ولذا لا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، فذلك ضرب من المحال[١١] .

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعانى الألفاظ فى أنفسها ، وإنما يتعلق الفكر بما بين المعانى من علاقات . وهذه العلاقات ليست إلا معانى النحو ؛ « فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل ، أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام ، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك »[١٢] .

ومنذ أن وضع القاضى عبد الجبار مفاتيح نظرية النظم فى يد عبد القاهر وهو يحاول جاهدا البحث فى فنية الصياغة . وفى هذه المحاولة ليس مستغربا أن يكون التركيز متمثلا فيما يصير به الكلام كلاما فنيا من حيث هو فن باللغة أساسا . ومن ثم أصبحت أساسيات النظرية البحث فى علاقات الكلمات المتجاورة أو المتباعدة عن طريق الروابط النحوية . ولا شك أن الأشكال المتنوعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثفة ، ومتابعات متنوعة ، انتهت إلى ربط الصياغة بسياقات تعبيرية محددة ، كالربط بين سياق الحذف والوقوف على الطلل مثلا[١٣] .

ومع أهمية العلاقات التركيبية فإنها لا تمثل سوى مستوى من مستويات البحث الذى أجراه عبد القاهر فى (الدلائل والأسرار) . ذلك أننا نجد مستويات أخرى ترتبط فيها الصياغة بالسياق أحيانا ، وترتبط فيها بالدلالة الوضعية وانتهاكها أحيانا أخرى ، بحيث تصبح وحدات الدلالة المفردة نظاما متسقا فى تركيب الجمل على مستوياتها المختلفة .

وبديهى أن هذه المستويات تتجاوز مفهوم الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون ، أو بعبارة أخرى بين الأسلوب ومحتواه . ذلك أن الأسلوب ــ عند عبد القاهر ــ ليس إلا جماع ذلك كله ، أو هو « الضرب من النظم والطريقة فيه »[١٤] .

ولكى ندرك خواص هذا الأسلوب علينا أن نقوم بتحليله دلاليا وسياقيا ونحويا ، بحيث يكون مناط الاهتمام سيطرة التحليل النحوى على مايسبقه من تحليلات ؛ لأن الشكل النهائى للصياغة لن يتحقق إلا بفضل التأليف بين المفردات على نظم مخصوص ، من خلال الاحتمالات النحوية المتاحة للمتكلم .

وبهذا استطاع عبد القاهر أن يدرك بغيته فى التوفيق بين الشكل المادى للصياغة والجانب العقلى للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدى مع تحويله إلى إمكانات إبداعية ، بالنظر إلى الصورة النحوية الظاهرة ومسبباتها الدلالية . فالفاعل ليس فاعلا لأنه مرفوع وقع بعد فعل ، بل لأنه قام بالفعل ، والمفعول لوقوع الفعل عليه . وهكذا لم يكن اهتمام عبد القاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلى فى الصياغة .

وهذا المنطلق الفكرى لعبد القاهر يكاد يتشابه مع المنطلق الفكرى لتشومسكى فيما بعد ؛ حيث رفض الأخير المنهج الوصفى فى النحو ، لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية فى اللغة ، عندما ركز على الواقع اللغوى وحده من خلال التعامل بين أفراد الجماعات اللغوية ، مع إغفال الجانب الخفى الذى يتحرك وراء المظهر المادى للكلام .

وقد كان همّ تشومسكى موجها إلى ربط اللغة بالجانب العقلى ، فى محاولة توفيقية لحل الإشكال نفسه الذى سبق أن واجه عبد القاهر . وقد تبلور جهد كل منهما فى إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية ، بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه شىء بصندوق مغلق ، له مدخل ومخرج ،

تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة . ونحن لا نلمس سوى المظهر المادى للعملية . أما الجانب العقلى فهو خفى داخل الصندوق .

المفردات ← مدخل ← [النحو] ← مخرج ← الأسلوب

وقد كان تصور كل من الرجلين مقدمة لنظرية أفاد منها من تابعهما . ففيما يختص بعبد القاهر نجد بعض البلاغيين يقوم بإدخال « النظم » إلى حيز التطبيق العملى من خلال التفسير القرآنى ، كالزمخشرى ، كما اتخذ بعضهم الآخر من بحوثه قاعدة أساسية لتقسيم مباحث البلاغة ، بحيث أصبحت فصول (أسرار البلاغة) ركيزة (لعلم البيان) ، وفصول (دلائل الإعجاز) ركيزة (لعلم المعانى) . وقد اقتضت طبيعة القسمة العقلية أن تكون هناك مباحث أخرى تأتى وراء هذين العلمين ، أطلقوا عليها اسم (البديع) .

ومن الملاحظ أن اهتمام عبد القاهر كان منوطا ـ منذ البداية ـ بالتركيب العقلى للمعنى بوصفه أصل الأداء ، ثم يأتى الرمز اللغوى فى مرحلة تالية ، بحيث لا يطغى الرمز على المرموز إليه بأى حال من الأحوال . وهنا تأتى المفارقة بينه وبين تشومسكى ؛ حيث كانت الرموز اللغوية عند الأول خالية من أى طابع (أوتوماتيكى) ، بل تتميز بقابليتها للتحرك ، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم ؛ أو بعبارة أخرى للمقاصد الواعية للمتكلم ، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة عرفية ، فى حين أنها فى الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذهنى أولى ، يعتمد على المواضعة اللغوية أولا ، ثم يتجاوزها ويخلق فيها بالإمكانات النحوية دلالات فنية تندّ عن إمكانات المواضعة اللغوية .

أما نظرية تشومسكى فيلاحظ تحولها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) لتراكيب اللغة ؛ فهى نظرية مجردة ، لا تمت بصلة مباشرة إلى عالم التجربة السلوكى ، ولا تدعى شيئا عن طبيعة العمليات التى يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه . واستعمال الرجل لكلمة (توليدى) كان تعبيرا عن الجانب (الديناميكى) فى نظريته[١٥] .

ولا شك أن تشومسكى قد مدّ مجال بحوثه إلى مستويات صوتية ودلالية ؛ وهى مستويات اقترب منها عبد القاهر ولكنه لم يعطها ما تستحق . ذلك أن اهتمامه كان متجها إلى الناحية النظمية بالدرجة الأولى ، على نحو جعل مقارناته التطبيقية والنظرية مركزة على التركيب الجزئى للصياغة الأدبية ، وكيفية ارتباط تكوينه الجمالى بالشكل الخارجى ، مع إدراكه للفارق الدقيق بين مكونات الصياغة الأدبية ـ بعد دخول النحو عليها ـ والصياغة المألوفة التى تأتى وما يتفق ، دون توافر أية نية جمالية وراءها .

إن دخول النحو قد حقق الهدف النظمى دون إغفال للجوانب الدلالية ، بل إن غياب التركيب النحوى يؤدى بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية ، حيث تصبح الألفاظ أشتاتا مبعثرة لا تمثل أى قيمة دلالية ، فى حين أنها فى الوضع الأول كونت نسقا إبداعيا .

ويقدم عبد القاهر نموذجا تطبيقيا لذلك من خلال مطلع امرىء القيس :

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

فلو أزلنا من هذا المطلع ما فيه من ترتيب ، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو يمتنع معه دخول شىء من معانى النحو فقيل :

(من نبك قفا حبيب ذكرى منزل)

فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها ؛ لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو فى تركيب الكلام ؛ وهو ما صنعه امرؤ القيس ، من كون (نبك) جوابا للأمر ، وكون (من) معدّية إلى (ذكرى) ، وكون (ذكرى) مضافة إلى (حبيب) ، وكون منزل معطوفا على (حبيب) . وجملة الأمر أنه لا يكون هناك إبداع فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة ، وإن لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، ويبدىء بالذى ثنى به ، أو ثنى بالذى ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية[١٦] .

وربما كان هذا الإدراك الدقيق لدى الجرجانى هو الذى أتاح له أن يمد مفهومه للتركيب النحوى إلى مجال التفرقة بين الأداء الفنى فى الشعر ، والأداء الفنى فى النثر ، من حيث إن لكل منهما طبيعة نحوية متميزة ، أولنقل بعبارة أخرى : منطقة نحوية أثيرة يتحرك فيها . وإذا ما اعتبرنا الأداء القرآنى نظما قائما بذاته ، فإن لنا أن نقول بأن الصياغة الشعرية بنحوها المتميز تمثل قمة الأداء الفنى بخصوصيتها فى الصياغة ، وإمكاناتها الدلالية الوفيرة ، وطبيعتها التصويرية ؛ هذا فضلا عما يغلف ذلك كله من إيقاع موسيقى يؤكد حقيقة التميز والتفرد .

والحق أن عبد القاهر وتشومسكى قد انطلقا من مستوى التقعيد النحوى ؛ غير أن الثانى رأى الدراسات التى اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع قدر كبير من الملاحظات ، واستخلاص ما يترتب عليها من نتائج دون أن تتجاوز هذه المرحلةَ الأولية إلى عملية التفسير . ولذا قدم دراسته الكيفية ، التى انتقلت بالدراسة النحوية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النظرية التفسيرية . هذا فى حين يرى عبد القاهر فى التجريدات النحوية وسيلة كيفية يستعان بها على تفتيق الدلالة من اللفظ ، وصولا إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها

أيضا ، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اتخاذها أداة نقدية لبيان أوجه النقص أو الكمال في الصياغة[١٧]

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند هذا الحد ؛ إذ نجده يربط الإمكانات النحوية بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضعة الاتفاقية إلى مرحلة الانتهاك الذى يصيب دلالة الكلمات ؛ فالمبدع يتعامل مع لغة تمثل كلماتها نوعا من الرمز الإشارى الذى يمكن تجاوزه فى الاستعمال المجازى ، مع ملاحظة طابع الانسجام الذى يجب أن يغلف ذلك كله . فتجميع عناصر الكلمات المفردة لابد أن يتسم بالتآلف من حيث الصوت ومن حيث الدلالة ومن حيث التركيب ، ليأخذ صورة النظم الكامل . وبهذا نتمكن ــ كيفيا ــ من متابعة هذا الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل جملة معينة ، بامتداده داخل جملة أخرى ، من خلال المستويات السابقة .

فالنظم ــ على هذا ــ لا ينبع من خارج التركيب بل من داخله ؛ ومهمة الدارس هى كشف هذا الامتداد الداخلى وأثره فى خلق العلاقات بين المفردات . ومراقبة التفاعل النحوى داخل الجملة هو الذى يقدم لنا الدلالة الفنية .

وعلينا التنبه إلى ما يرمى إليه عبد القاهر بالنسبة لإمكانات النحو التى تشكّل الصياغة . ذلك أنه من الصعب رصد قوانينها من خلال تحليل عمل معين ، أو تركيب أدبى محدد . ومن هنا يكون الرجوع بها إلى مصدرها الأول ، وهو النحو التقعيدى . وبالرغم من إقرارنا ببراعة عبد القاهر فى تحليلاته الأسلوبية ، فإن ما قدمه ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيدة للنصوص التى قام بتحليلها ؛ وهى أوصاف يمكن أن تعد ــ على نحو من الأنحاء ــ تفسيرا جماليا . ومعنى هذا أن طرق الصياغة يمكن أن تقدم قيما تعبيرية فى عمل ما ؛ وقد تضيع هذه القيم فى عمل آخر . والأمر فى نهايته يعود إلى إمكانات النحو وما يتصل بها من قصد جمالى .

أما تشومسكى فقد اتجه إلى اختيار الإمكانات المتاحة من وراء القواعد النحوية ، دون القول بوجود صواب مطلق فى خاصية نحوية معينة ، وإنما يمكن ــ فى هذا المجال ــ الموازنة بين الأصح والأفضل . ومن هنا فقد قدم عدة وسائل للتحول النحوى ليطبق عليها هذا المبدأ ، مع ملاحظة أن الكثير من هذه التحولات ذو طابع اختيارى ؛ بمعنى أن التركيب الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب فى المستوى السطحى ، ولكنها تعنى فى النهاية الشىء نفسه المعنىّ بالتركيب الأول . وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التى يوقع الأديب عليها اختياره . ويلاحظ أن التركيب المحول يحتفظ ــ غالبا ــ بعلاقاته التركيبية التى كانت قائمة فى التركيب الأول . ومن هنا يمكن تفسير كيفية توالد التراكيب ، والكشف عن علاقاتها ، ومدى الاختلاف والاتفاق الحادث فى خواصها . ومعنى هذا أنه يمكن امتلاك القدرة على تفسير القواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام .

ويقدم تشومسكى ثلاث طرق للتحويل النحوى يمكن إيجازها على النحو التالى :

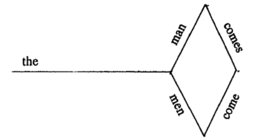
الأولى : Finite state grammar[١٨]

وهى تعتمد على كيفية تولد الجمل باختيار العنصر الأول وما يتبعه من عناصر اختيارية أو إجبارية . ففى المثال التالى :

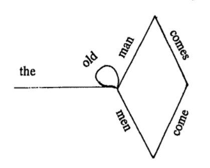
1 - the man comes

1 - the men come

أدى البدء بكلمة(the)إلى اختيار كلمة (man)أو (men) ، ولكن إذا وقع الاختيار على واحدة من الكلمتين فإن ما يليها يأخذ طابعا إجباريا ؛ وذلك أن (man)لابد أن يتبعها (comes) ، فى حين أن اختيار (men)يؤدى إلى (come)



ويمكن توسيع دائرة الجملة بإدخال عناصر لغوية أخرى على النحو التالى :



وقد رفض تشومسكى هذه الطريقة لسببين :

أ - أن ما يتولد عنها من جمل محدود ، فى الوقت الذى تقدم اللغة جملا بلا نهاية .

ب - أنه من الممكن أن يتولد عنها جمل غير مقبولة نحويا .

الثانية : Phrase Structure

وهى شبيهة بطريقة التحليل الإعرابى فى النحو العربى ؛ وقد حاول فيها الرجوع إلى المنهج القديم فى إعراب الكلام ، وصولا إلى نوع من التقعيد العلمى ، مع الإفادة من مناهج المنطق والرياضيات .

وأهم الرموز التى استخدمها :

S = Sentence

V = Verb

NP = Noun Phrase

N = Noun

T = Article

VP = Verb Phrase

أما السهم (←) فيعنى أن العنصر الذى على اليسار يتحول إلى ما هو على اليمين [١٩] . والمألوف أن يكون الوصف اللغوى على مستوى التكوين معتمداً – فى هذه الطريقة – على اصطلاحات تحليلية بالنسبة لأجزاء الجملة . ومن الممكن التمثيل لهذا النوع من التحليل على النحو التالى :

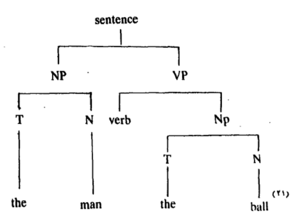
1 — Sentence → NP + VP
2 — NP → T + N
3 — VP → Verb + NP
4 — T → the
5 — N → man, ball, etc.
6 — Verb → hit, took, etc.

ومن خلال هذه القاعدة يمكن [٢٠] الوصول إلى مثل :

the +man +hit = the + ball

بعد تسع خطوات .

وقد أوضح تشومسكى هذه الطريقة بالرسم البيانى التالى :



(٢١)

ولكنه يلحظ أن تطبيق هذه القاعدة لا يصلح لبعض اللغات ؛ ولذا اقترح الطريقة الثالثة :

وتتجه فى أصولها إلى الناحية العقلية المتمثلة فى البنية العميقة وكيفية انطراحها على البنية السطحية . ولا يمكن تصور ذلك إلا بدراسة القواعد الأساسية للتوالد فى نموذج التحول ، الذى يعرض له بيانا تكنيكيا على الوجه التالى[٢٢] :

1 - Sentence → NP + VP
2 - VP → verp + NP
3 - NP → NP sing,
NP PL
4 - NP sing → T + N + 9
5 - NP PL → T + N + S
6 - T → the
7 - N → man, ball, etc.
8 - verb → Aux + v
9 - V → nit, take, walk, read, etc.
10 - Aux → c (M) (have + en) be + ing)
11 - M → will, can, may, shall, must

ويلاحظ توسيع مجال الاختيار فى هذه الطريقة عن سابقتها ، لشمولها عناصر إضافية تحويلية فى الإفراد والجمع ، والزمان ، والأفعال المساعدة ، وصيغة المبنى للمعلوم والمجهول . « وخاصية التحويل هنا تتشابه فى كثير من جوانبها مع ما نجده فى النحو العربى من قواعد الحذف ، والإحلال ، والتوسع ، والاختصار ، والزيادة ، والترتيب »[٢٣] .

وكما اهتم دى سوسير بالتفرقة بين اللغة والكلام ، اهتم تشومسكى بالتفرقة بين (الكفاءة) أو القدرة اللغوية ، و (الأداء) أو الإنجاز اللغوى .

فالكفاءة تتأتى بامتلاك المتكلم للوسائل التى تمكنه من التعبير عن نفسه ، فى حين يتمثل الأداء فى التحقق الفعلى للقدرة اللغوية ، مع ملاحظة دخول (الحدس) فى نطاق المصطلح الأول ، بحيث يتيح للمتكلم إدراك تكوين الجملة فى لغته التى يتكلم بها . ودراسة (الأداء) من خلال بنية السطح هو الذى يقدم التفسير الصوتى للغة ، فى حين تقدم دراسة (الكفاءة) من خلال البنية العميقة التفسير الدلالى لها[٢٤] .

وتبدو نظرية تشومسكى فى حقيقتها عملية استنباط للنحو من المنطق ، واستخلاص اللغة من العقل ؛ وما دامت البنية السطحية قد استمدت قوامها من البنية العميقة ، لابد للعالم اللغوى أن يركز جهده عليها بوصفها ممثلة للشروط الأولية لتعلم اللغة ، خصوصا إذا أدركنا أن القدرة اللغوية شىء فطرى أولى لدى الإنسان[٢٥] .

وإذا عدنا إلى عبد القاهر وجدناه كذلك يتحرك نحويا من خلال مستويين :

الأول هو البناء العقلى الباطنى ؛ والثانى هو البناء اللفظى الملموس . ذلك أن النظم « ليس شيئا غير توخى معانى النحو فيما بين الكلم ؛ وأنك ترتب المعانى أولا فى نفسك ، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ فى نطقك »[٢٦] . وإذا كانت عملية إدراك المعنى

تبدأ من المستوى الباطنى ، فإن عملية التأويل الدلالى يمكن إدراكها من المستوى اللفظى المحسوس ، بالتركيز على العلاقات النحوية بين مفرداته . وبين المستويين تبادل فى العطاء ، يأخذ طبيعة جبرية ؛ لأن التغير فى المستوى العقلى الباطنى يتبعه بالضرورة تغير فى الشكل الخارجى للصياغة . وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا فى خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدل عليه . وبهذا يتميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر ، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض .

ويمكن تبين عدة ملامح تجعل مفهوم النظم الجرجانى صالحا لإدراك الحقيقة الجمالية فى الصياغة الأدبية ؛ ذلك أن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية ، تهيىء للمبدع ـ بشكل أو بآخر ـ أن يقدم المعنى بطرق مختلفة فى الوضوح والخفاء ، والزيادة والنقصان ؛ وهى أمور تتجسد على مستوى الصياغة المحسوسة بالتقديم والتأخير ، والحذف أو الذكر ، والتعريف أو التنكير ، الخ . ولذا كانت الإمكانات النحوية مهيئة لكثير من الدلالات ، وإن رجعت فى الأصل إلى الكلام النفسى .

ومن المؤكد إدراك عبد القاهر لعنصرى الثبات والتغير فى الصياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللغوية . وهذه الطاقات تتمثل فيها مجموعة من العناصر النحوية لا يمكن إسقاطها فى الظاهر أو التقدير ، كالفاعل ، والمبتدأ ، الخ ؛ فى حين تأتى طبيعة التغير من تحريك هذه العناصر من أماكنها ، أو بمعنى آخر من رتبها المحفوظة ، أو من إضافة أدوات معينة إليها ، أو إسقاطها شكلا وإن بقيت تقديرا . لذا فإن التركيب عنده يصبح له جانبان : العلاقة الأصلية ، والعلاقة الجديدة التى أضفاها عليه الاستعمال ؛ وهذا يهيىء له إمكان التحليل الإدراكى للصياغة .

ولقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون النحو ، التى بها يكون النظم ، فى قوله : « الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ؛ وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ؛ وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما »[٢٧] .

واحتمالات تولد الجمل من خلال هذه الأقسام لا نهائية ؛ فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه ، أو تابعا له ، صفة ، أو توكيدا ، أو عطف بيان ، أو عطفا بحرف ، أو بدلا ، أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثانى ، أو بأن يعمل الأول فى الثانى عمل الفعل ويكون الثانى فى حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن تمام الاسم .

أما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، ويكون مصدرا قد انتصب به ، أو ظرفا مفعولا فيه ، زمانا أو مكانا ، أو مفعولا معه ، أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان وأخواتها ، والحال ، والتمييز .

أما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

أحدهما أن يتوسط بين الفعل والاسم ؛ والثانى تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، والثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفى والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه[٢٨] . وهذه هى الطرق ـ تقعيديا ـ فى تعلق الكلم بعضها ببعض ؛ وهى ليست سوى معانى النحو وأحكامه . والمتكلم ينتقى منها ويختار ، بل فى بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاته . والارتباط بين هذه التصنيفات والمستوى المادى للصياغة يمتد أحيانا إلى نواح باطنية يجريها العقل ، حيث يتداخل مفهوم الخبر مع مفهوم الحال فى أن كلا منهما يثبت به المعنى لذى الحال ، كما نثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ[٢٩] . والمبتدأ ليس مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبر خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند إليه ، ومثبت له المعنى ، والخبر خبراً لأنه مسند ، ومثبت به المعنى[٣٠] .

ويمكن أن نعيد تشكيل الجملة عند الجرجانى على الوجه التالى :

١ ـ اسم + (اسم + خبرية)
٢ ـ اسم + (اسم + حالية)
٣ ـ اسم + (اسم + تبعية)
٤ ـ اسم + (اسم + إضافة)
٥ ـ اسم + (اسم + تمييز)
٦ ـ (اسم + اشتقاق) + (اسم + فاعلية + مفعولية)
٧ ـ فعل + (اسم + فاعلية) .
٨ ـ فعل + (اسم + مفعولية) .
٩ ـ فعل + (اسم + سببية) .
١٠ ـ فعل (اسم + مصدرية) .
١١ ـ فعل + (اسم + معية) .
١٢ ـ فعل + (اسم + ظرفية) .
١٣ ـ (فعل + نسخ) + (اسم + خبرية) .
١٤ ـ فعل + (اسم + حالية) .
١٥ ـ فعل + (اسم + تمييز) .
١٦ ـ فعل + (اسم + استثناء) .
١٧ ـ فعل + حرف + اسم .
١٨ ـ اسم + حرف + اسم .
١٩ ـ حرف + جملة .

وهذه الاحتمالات التجريدية التى رصدها عبد القاهر ينضاف إليها عدة ملاحظات لها أهميتها فى مجال تنظيم الصياغة ؛ وهى :

أولا : هذا التشكيل التجريدى يتسع مداه بإدخال عناصر

إضافية على تكوين الجملة ، كالإفراد والتثنية والجمع ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، واحتمال المفرد للضمير أو عدم احتماله ، واحتمال الصفة ـ مثلا ـ للتخصيص أو التوضيح أو التوكيد[٣١] .

ثانيا : هذا التشكيل لا يقوم على مجرد ضم كلمة إلى أخرى كيفما جاء واتفق ، وإنما يقوم على التعلق ومراعاة حال الكلام بعضه مع بعض ، من خلال تناسق الدلالة ، وتلاقى المعانى على الوجه الذى يقتضيه العقل[٣٢] .

ثالثا : يمتد هذا التشكيل إلى حركة الصياغة فى كل اتجاهاتها ، كالنسيج الدقيق الذى لابد فى إدراك دقته من مراقبة حركة خيوطه جيئة وذهابا ، طولا وعرضا ، وبم يبدأ ، وبم يثنى ، وبم يثلث ، من خلال الحساب الدقيق[٣٣] .

رابعا : هذا التشكيل لا يتصل بأهمية بعض الأجزاء وعدم أهمية بعضها الآخر ؛ أى ليس هناك عمدة وفضلة ، وإنما ترتيب الكلمات من خلال السياق هو الذى يكسبها أهميتها بحيث تستعمل اللفظة فيما هى أصح لتأديته ، وأخص به ، وأكشف عنه ، وأتم له[٣٤] .

خامسا : ليس للتشكيل ـ فى ذاته ـ جبرية فى ترتيب ألفاظه ، وتعليق بعضها ببعض ، وإنما تأتى هذه الجبرية من خلال النسق الذى يرتبط بهدف دلالى محدد ؛ بحيث إذا اكتسبت بعض العناصر طبيعة نحوية معينة ، ترتب على ذلك نوع من التعلق ذى طبيعة حتمية ؛ فمثلا :

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تنكير) = جواز التشريك بالعطف .

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تعريف) = امتناع التشريك بالعطف .

فيجوز أن نقول : (زيد منطلق وعمرو) ، ويمتنع أن نقول : (زيد المنطلق وعمرو) . والامتناع أو الجواز إنما يرجع إلى الدلالة النابعة من حركة العقل ؛ ذلك أن المعنى مع التعريف على إرادة إثبات انطلاق مخصوص قد كان من واحد ، فإذا ثبت لزيد لم يصح إثباته لعمرو[٣٥] .

سادسا : لا تعلق ـ أصلا ـ بالكلمة المفردة ؛ وما ورد فى اللغة على هذا النحو يجب رده إلى المستوى العميق لإدراك طبيعة التعلق فيه ؛ ففى نحو (يا عبد الله) يقتضى التحقيق تقدير الفعل المضمر الذى هو (أعنى ، وأريد ، وأدعو) ؛ فـ (يا) ليست سوى دليل عليه ، وعلى قيام معناه فى النفس .

وأما ما قالوه فى نحو (لا رجل فى الدار) من أن (لا) لنفى الجنس ، فإن المعنى فيها أنها لنفى الكينونة فى الدار عن الجنس ؛ إذ لا يتصور تعلق النفى بالمفرد[٣٦] . ولو نظرنا إلى النظام الذى تقدمه لنا اللغة فلن نجده متجاوزا لما تحرك فيه عبد القاهر من إمكان تكوين جملة تكون مقبولة نحويا ؛ ذلك أن هذا النظام يتكون من :

١ - مجموعة من المعانى المفادة من التركيب النحوى ، كالخبر والإنشاء ، والنفى والإثبات ، والأمر والنهى ، والاستفهام والدعاء ، والشرط والقسم ، الخ .

٢ - مجموعة من المعانى التى تتصل ببعض الأبواب النحوية ، كالفاعلية والمفعولية والحالية .

٣ - مجموعة من العلاقات التى تربط بين المعانى الخاصة ، وتكون قرائن معنوية عليها ، حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها ، كعلاقة الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية .

٤ - القيم الخلافيه ، أو المقابلات بين أفراد كل عنصر من العناصر السابقة ؛ كأن نرى الخبر فى مقابل الإنشاء ، أو الشرط الإمكانى فى مقابل الشرط الامتناعى ، أو المدح فى مقابل الذم ، أو المتقدم رتبة فى مقابل المتأخر ، الخ[٣٧] .

وعلى هذا يمكن القول إن النظم يقوم على أساس توصيف التعبيرات الواقعة بالفعل ، كما يقوم على أساس تحديد العوامل العميقة التى تتحكم فيها ؛ أى أنه يقدم أساسا أوليا لتحليل الجملة أسلوبيا ، من خلال طرحه للعلاقة بين الصياغة اللفظية والأداء النفسى المسيطر عليها .

وهذا التوصيف لا تكفى فيه الأحكام المطلقة ، أو القول المرسل ، بل لابد من التحرك مع الصياغة جزئيا ، وتحليل الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام واحدة واحدة ، بحيث يقودنا هذا التحليل إلى المفهوم العام من الصياغة ، حتى يبدو الأمر فى نهايته وكأننا أمام حلقة مفرغة لا تقبل التقسيم[٣٨] .

ولعلنا نلحظ أن مفهوم النحو الجرجانى يأخذ شكلا عقليا - كما هو عند تشومسكى - وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة فى أداء وظيفتها الأساسية . وهذا الشكل العقلى هو الذى أتاح إمكان رصد الطاقات النحوية الفعالة ، ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملى عند الرجلين ، وإن كان تشومسكى قد بدأ بالجملة ، وصولا إلى المفرد ، فى حين بدأ عبد القاهر بالمفرد ، وصولا إلى الجملة .

كذلك نلحظ أن هذا الإدراك العقلى الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البنية العميقة عند تشومسكى ، من حيث كان الأول مدركا - بلا شك - التكوين المثالى للغة ، الذى يتأتى من خلال المواضعة ، غير أنه أخلى هذا المستوى من أى مزية أو فضيلة . وإنما تأتى المزية من انعكاس هذا المستوى على العلاقات التى تنشأ بين المفردات فى تكوين الجملة النحوية ؛ فالمزية لا يمكن أن تكون فى الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها ؛ لأن ذلك معناه ألا تجب المزية

بالفصل وترك العطف ، إلى آخر ما هو هيئات يحدثها التأليف ، ويقتضيها الغرض المقصود[٣٩]

إذن تأتى المزية نتاجا طبيعيا لعملية التحول من البنية المثالية إلى البنية الواقعية التى يحدثها التأليف .

وقريب من هذا إدراك تشومسكى للبنية العميقة بوصفها المستوى الكامل ، الذى يتجاوز انحرافات البنية السطحية ، ويعود بها إلى مثاليتها التقديرية .

ومن خلال المستوى المثالى - المعبَّر عنه بأوضاع اللغة - يتناول الجرجاز مقولة الانحراف عن الأداء المألوف المتمثل فى (التجوز) ، ويقدم تفرقة دلالية لها أهميتها ؛ حيث يلحظ وجود نمط دلالى أولى فى المستوى المستقيم ، أطلق عليه (المعنى) ، ثم نمط دلالى مولد عنه فى المستوى المنحرف ، أطلق عليه (معنى المعنى) . والنمط الأخير يستمد قوامه من ركيزتين تتصل إحداهما بالصياغة اللفظية ، والأخرى بحركة العقل وقدرته الاستنباطية[٤٠] .

وتستمر حركة الجرجانى مع الأنظمة العميقة من خلال (العدول) عن الاستعمال المألوف أيضا بوصفه ظاهرة تقوم على التقدير ، وتتصل بأنساق تعبيرية محددة ، كالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، يُغفل فيها ظاهر العبارة ، وصولا إلى باطن يعتمد على تشكيل مثالى افتراضى ، يستمد معالمه من قوانين النحو وقواعده .

ويكاد عبد القاهر وتشومسكى يتفقان فى أن المتكلم يمتلك قدرة لغوية - أتيحت له عن طريق النحو - تسمح بتوليد عبارات لا نهائية . ذلك أن معانى النحو - عند عبد القاهر - تقوم على فروق ووجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، وكلها من إبداع صاحب اللغة ، الذى يتوخى معانى النحو فيما يقول[٤١] .

وبالمثل رأى تشومسكى أن المنهج الرياضى الذى يؤكد ميكانيكية التركيب يساعد على وجود أنماط لا نهائية . وليست المسألة مجرد تلاحم بين الصيغ أو رصّ كلمات ، وإنما يجب أن نضع فى الاعتبار دائما الصلات المعقدة ، متجاورة كانت أو غير متجاورة[٤٢] .

وتولد هذه الأنماط اللغوية يعتمد على ركائز ثلاث :

الأولى : النظم ؛ وهو العنصر الأساسى الذى يسمح بعملية توليد الجمل والتراكيب المجردة ، والذى يمكن انطباقه على أى لغة من اللغات من خلال منظور شكلى خالص ، أى بمعزل عن الصوت والمعنى . وقد عرضنا صورة تجريدية لهذه العملية عند تشومسكى ، كما عرضنا صورة لها عند عبد القاهر .

الثانية : الصوت ؛ الذى به يتحدد الشكل الصوتى لأى جملة قد تم توليدها أو استحداثها بتأثير العنصر السابق . وأعتقد أن عبد القاهر لم يكن له دور بارز فى هذا المجال ، نتيجة لإغفاله لعملية الفصل بين المستوى التجريدى النظمى والمستوى المادى المسموع ، بل ربما تعدى ذلك إلى نصه صراحة على إهمال الناحية الصوتية فى نظرية النظم ؛ فقد رد على من يعيبون إدخال مسائل التصريف فى قضية الإعجاز بقوله : «أما هذا الجنس فلسنا نعيبكم إن لم تنظروا فيه ، ولم تعنوا به ، وليس يهمنا أمره ، فقولوا فيه ما شئتم ، وضعوه حيث أردتم»[٤٣] .

الثالثة : الدلالة ؛ وهى ما يتصل بمعنى الجملة وطريقة تفسيرها ، من حيث نسبة المعانى إلى الموضوعات الشكلية التى نتجت عن العنصر الأول .

ويبدو الحدس - عند تشومسكى - هو الموجه الأول للتفسير الدلالى من حيث اتصاله بجوهر التركيب ، والإمكانات التفسيرية المتصلة بالصورة التجريدية السالفة[٤٤] .

ولا شك أن عبد القاهر قد ربط هو كذلك بين صورته التجريدية والنواحى الدلالية على مستوى الكلمة المفردة ، أو على مستوى التركيب الكامل ، بل إنه تجاوز ذلك إلى ما يصيب هذه الدلالة من انتهاك فى المجاز العقلى واللغوى .

فالكلام - عنده - لا يتصور معناه من أجل ألفاظه فحسب ، ولا يمكن تحقق المعنى الفنى حيث يكون الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ ، وإنما يتم ذلك إذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر[٤٥] .

وبإخضاع المجاز لسيطرة النحو يؤكد عبد القاهر امتداد هذه السيطرة على الحدث اللغوى كله ، بحيث تعتمد تحليلات التراكيب - المجازية وغير المجازية - على منطلقات نحوية خالصة ، تصل بين المستوى التجريدى الملفوظ والمستوى المعقول .

وإذا كانت حركة تشومسكى استهدفت الوصول إلى (الكليات اللغوية) فإن حركة عبد القاهر استهدفت البحث عن النظام الذى يتجسد فى الظاهرة اللغوية . واكتشاف هذا النظام أو (النظم) يعنى اكتشاف البنية الحقيقية ؛ وهذا يترتب عليه تحديد العلاقات النحوية التى تجمع بين الجزئيات وتصل بينها ثم تفسرها فى الوقت نفسه . وعلى هذا فجزئيات التركيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال تعلقها بغيرها ؛ أى من خلال دورها فى خلق النظم ؛ فالوقوف عند الجزئيات لا يفيد كثيرا ؛ لأننا لا نتكلم لنفهم السامع معنى كل جزئية على حدة ، بل لننقل إليه الدلالة المفادة من تشابك الجزئيات ، وتعلق بعضها ببعض .

ولا يمكن تصور هذه البنية النظمية بعيدا عن مفهومين مهمين - عند الجرجانى - هما المعنى والدلالة . والأول يرتبط أساسا

بالمواضعة الأصلية للغة ؛ أى بتلك المعانى التى يمكن العثور عليها داخل المعجم ؛ أما الثانى فهو ما ينتج من التركيب بعد اكتسابه طبيعة النظم ، أى بعد أن يؤدى النحو دوره فى خلقه وتنسيقه . وأيضا فإنه لا يمكن تصورها بعيدا عن مستويين محددين وإن كانا ينتهيان إلى نوع من التوحد : فى المستوى الأول يتمركز البحث عند البناء الصياغى وما يحويه من معان جزئية ، أو بمعنى آخر عند (المستوى السطحى) ، فى حين يتمركز فى المستوى الثانى خلف الصياغة نفسها ، لكشف علاقاتها عن طريق الإدراك العقلى .

وليس معنى هذا قيام (النظم) على طبيعة تجريدية مطلقة ، بل إن الحركة الدائبة بين المستويين ، والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة ، هو الذى يعكس التفصيلات والتنويعات التى لا تنتهى . وهى تنويعات يتميز بها مبدع عن آخر فينقلها من التجريد إلى التطبيق .

ومن الملاحظات المهمة تأكيد عبد القاهر المقاصد الواعية ؛ فهذه المقاصد وإن منحت الصياغة طبيعة موضوعة ، لم تلغ صلتها بمبدعها[٤٦] . ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدثين ، الذين حاولوا إلغاء الذات الفاعلة ، ليجعلوا من النسق أو النظام شيئا متعاليا عليها ، تتحول فيه البنية إلى نظام منغلق على ذاته ، بما فيه من تحولات تندّ عن أى سيطرة خارجية .

أما البنية عند الجرجانى فلها نظامها حقا ، ولكن ليس واردا دراسة هذا النظام من خلال مقولات صارمة ، بل المتاح هو تحليل الصياغة ، ورصد ما بين عناصرها من علاقات نحوية هى تجسيد للبنية النفسية التى تشكلت فى عقل مبدعها . والأمران بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ فالعلاقات التركيبية فى الصياغة الرامزة إلى التكوين العقلى تأكيد للمقاصد الواعية ، أو الفكر والروية كما يقول عبد القاهر[٤٧] .

وقد يتبادر إلى الذهن وقوع عبد القاهر فى شىء من التناقض من خلال ثنائياته التى أشار إليها فى اللفظ المنطوق والكلام النفسى من ناحية ، والمعنى الأصلى والدلالة الفنية من ناحية أخرى . لكن إعادة النظر يتأتى معها إدراك صيرورة هذه الثنائيات إلى نوع من التوحد ، يبرز فيه اللفظ المنطوق كأنه إفراز للكلام النفسى ، وتبرز فيه الدلالة بوصفها ناتجا للمعنى الأصلى . وبمعنى آخر نقول : إن النظم يئول فى النهاية إلى نوع من الثبات والتغير ؛ فالثبات يتصل بالمعنى الأصلى ، أما التغير فيتصل بالدلالة وتنوعها من خلال العدول فى التراكيب بالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتعريف والتنكير . . الخ .

من هذا كله ندرك أن المنهج العقلى هو الذى سيطر على فكر عبد القاهر ثم تشومسكى فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية . وندرك كذلك اعتمادهما لمستويات الأداء فى البناء السطحى والبناء الداخلى ، مع إعطاء أهمية أولى للبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو الأساس فى العملية اللغوية . غير أن هذا الفهم يرجع - عند الجرجانى - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان فى الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية ، كما يرجع - عند تشومسكى - إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية .

ولا شك أن كلا من الرجلين نظر إلى المعايير المجردة فى اللغة من خلال الفرد الذى يتعامل بها فى شكل تعبير خلاق ؛ فالقواعد اللغوية ترجع فى حقيقتها إلى العقل الداخلى والمنطق عند تشومسكى ، كما ترجع إلى الكلام النفسى عند الجرجانى .

وعلى هذا تبدو أمامنا طريقتان متكاملتان للتحليل النحوى ؛ إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات التى تجاورها أو تبتعد عنها ، وأثر ذلك فى تغير الدلالة ؛ والأخرى ترمى إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالبدائل التى يمكن أن تحل محلها - لكنها لم تذكر - لهدف جمالى خالص . وكأن عملية التجاور من جهة ، والتشابه من جهة أخرى ، هما الأساس فى إدراك الطبيعة الإبداعية للغة ، تنظيرا وتطبيقا . وبهذا يمكننا القول بأن النحو كان - عند الرجلين - الوسيلة والغاية معا .

الهوامش

(١) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى - شرح محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٧٠ : ٣٧٥ .

(٢) ضحى الإسلام - أحمد أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ ، ط ١ ، جـ ٣ : ٣٩ وما بعدها .

(٣) مقالات الإسلاميين – الأشعرى – تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد – نهضة مصر ، جـ ٢ : ٢٤٧ .
(٤) Principes de linguistique appliquee - Enrico Arcaini - Paris 1972, p.95.
(٥) مشكلة البنية – د. زكريا إبراهيم – مكتبة مصر : ٥٩ .
(٦) Principes de linguistique appliquée - p - 115
(٧) Chomsky, Syntactic Structures, Mouton - the Hague, p.51.
(٨) مشكلة البنية : ٧٣ .
(٩) دلائل الإعجاز – : ٨٧ .
(١٠) السابق : ٨٨ .
(١١) السابق : ٣٧٩ .
(١٢) السابق : ٣٤٠ .
(١٣) السابق : ١٧٠ .
(١٤) السابق : ٤١٨ .
(١٥) الوسائل والغايات فى سيكولوجية اللغة . ريبكا . م . فرمكينا ، ترجمة أمين محمود الشريف – سلسلة ديوجين ، العدد ٤٩ . مايو/يوليو سنة ١٩٨٠ .
(١٦) دلائل الاعجاز : ٣٤٠ .
(١٧) السابق : ٧٥ .
(١٨) Syntactic Structures : p. 19.
(١٩) النحو العربى والدرس الحديث – د. عبده الراجحى – دار الثقافة ١٩٧٧ : ١٣٦ .
(٢٠) Syntactic Structures : p. 26
(٢١) السابق : 27 .
(٢٢) Syntactic Structures : p. 111.
(٢٣) النحو العربى والدرس الحديث : ١٤٢ .
(٢٤) Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, the. M.I.T. Press, 1972, p. 3 - 18.
(٢٥) مشكلة البنية : ٧٩ ، ٧٦ .
(٢٦) دلائل الإعجاز : ٤٠٧ .
(٢٧) السابق : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .
(٢٨) السابق : ٤٤ - ٦٦ .
(٢٩) السابق : ١٩٢ .
(٣٠) السابق : ٢٠٥ .
(٣١) السابق : ٧٧ ، ١١٨ .
(٣٢) السابق : ٩٣ .
(٣٣) السابق : ٨١ .
(٣٤) السابق : ٨٧ .
(٣٥) السابق : ١٩٧ .
(٣٦) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .
(٣٧) انظر : د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ : ٣٦ ، ٣٧ .
(٣٨) دلائل الإعجاز : ٣٧٧ .
(٣٩) السابق : ٢٥٢ .
(٤٠) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ .
(٤١) السابق : ١٢٧ .
(٤٢) Principes de linguistique appliquée - p - 128, 129.
(٤٣) دلائل الإعجاز : ٧٥ ، ٧٦ .
(٤٤) Principes de linguistique appliquée, p. 129.
(٤٥) دلائل الإعجاز : ٢٦٤ .
(٤٦) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .
(٤٧) السابق : ٢٨٠ .

اللغة المعيارية واللغة الشعرية*

تأليف: يان موكاروفسكى

تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبى

* **Jan Mukarovsky,** Stanard Language and Poetic Language.
A Prague school Reader on Esthetics, literary selected and translated from the original Czech by: Paul L. Garvin Georgetown University Press, Washington, 1964.

تقديم : فى أواخر القرن التاسع عشر ، بدت المناهج التقليدية فى دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديد فى تعميق فهم الظاهرة الأدبية ، وضبط أدوات دراستها ، والخروج بهذه الدراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية ، أو مجرد التأريخ الخارجى الذى تحكمه فكرة العلّية أحيانا ، ومبدأ التطور أحيانا أخرى .

وفى مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة ، طمحت إلى تجاوز ماوصلت إليه المدارس التقليدية ، وسعت إلى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبى . ورفضت معظم هذه الاتجاهات التناول الخارجى للعمل الأدبى ، بادئة بفحص العمل الأدبى من داخله .

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة فى تأسيس عملها وتطوير أدواتها بمنجزات العلوم الحديثة ، وبخاصة فى مجال العلوم القريبة منها ، وأهمها علم اللسانيات . وكانت حلقة براغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التى نشط داخلها عدد من رواد الاتجاه الجديد فى درس الأدب .

لقد طرح المناخ الفكرى والفلسفى فى بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها فى تشكيل النظريات البنيوية فى مدرسة براغ ، بل فى تشكيل النظرية السيميوطيقية مؤخرا . فإلى جانب نظريات هوسرل **Husserl** فى الفينومينولوجيا (الظاهراتية) - وقد حاضر هوسرل فى حلقة براغ فى موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته فى القصد **Intention** ، كانت هناك نظريات سوسير **F. de. Saussure** اللغوية ، ونظريات بودوان دى كورتناى **Baudouin de Courtenay** ، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافية . ومن جهة أخرى تعد حلقة براغ امتدادا - بمعنى من المعانى - لحركة الشكليين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجر المناهج التقليدية فى دراسة الأدب ، وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بماهية الأدب ، والخصائص النوعية التى تميزه عن غيره من ألوان القول ، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة ، منطلقة من داخل العمل الأدبى نفسه . من هنا بدأت حلقة براغ عملها ، فشغلت بهذه القضايا نفسها ، غير أنها خَطَتْ فى مناقشتها لتلك القضايا ، وتقديمها لحلول بعض المشكلات ، خطوات أبعد كثيرا من المدرسة الشكلية الروسية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية مقصورا على المفاهيم والأفكار فحسب ، بل تعداه إلى الأشخاص ؛ حيث انضم عدد من اللغويين الروس إلى حلقة براغ عند بدء تكونها ، من بينهم رومان ياكبسون **Roman Jakobson** ، ون . س . تروبسكوى **N. S. Trubeckoj** ، وس . ر . كارشيفسكى **S. Karcevskij** ، فضلا عن الفلكلورى الإثنوجرافى ب . بوجاتيريف **P. Bogatyrev** . ولعل أشهر هؤلاء الباحثين الروس وأكثرهم نشاطا فى مجال الشعر - فى هذه الحلقة - هو رومان ياكبسون ، الذى جاء إلى براغ منذ عام

١٩٢٠ . وقد كان أول لقاء لحلقة براغ اللغوية فى أكتوبر سنة ١٩٢٦ ، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذين سبقت الإشارة إليهم - عدداً من اللغويين التشيكيين ، من بينهم فيلم ماثيسيوس Vilem Mathesius - وهو من أقدم أعضاء الحلقة - وبوهميل هافرانيك Bohamil Havranek ، وبوهسلاف ترنكا Bohuslav Trank ، ويان ربكا Jan Rypka .

ويعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky(١٨٩١-١٩٧٥) - صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية ، وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر ، وأبعدهم تأثيرا فى تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة .

لقد أبدى أعضاء حلقة براغ اللغوية فى بداية تكوينها اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام ، وكان من أهم إضافاتهم البارزة فى ذلك الوقت ، ذلك التزاوج الذى أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية ، والذى وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل .

وقد دار البحث فى مجال الشعر - فى حلقة براغ - حول مجالين نظريين أساسيين ، هما : مشكلة البنية ، والرؤية السيميوطيقية للفن .

أولا : مشكلة البنية :

لقد طُرح مفهوم البنية لأول مرة فى براغ سنة ١٩٢٣ ، حين نُظر إلى العمل الأدبى بوصفه نسقا ، وطبقت عليه مناهج العلوم الألسنية ومعاييرها ، ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضع نقاش وبحث ، ابتداء من عام ١٩٢٦ . وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعرّفها ؛ فهو يصفها بأنها « **مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية فى سلسلة متصاعدة ومعقدة ، يربط بينها على التوالى العنصر المهيمن على هذه المكونات** » . ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها « **نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه . ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب ، بل يقوم - بالمثل - على التناقضات والتوتر والصراع** » . لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التى تتألف منها ، ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق ، على نحو يحدد - من ثم - كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق ؛ فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل فى نفسه ، بل يظل غامضا ، لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلى فحسب .

لقد رفض البنيويون - فى براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبى ؛ أعنى تلك الرؤية التى ترى « أن الكل يسبق مكوناته ، ولا يستدل عليه منها» ، وأكدوا فى الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل الكليات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) - هى علاقات حاسمة بالنسبة لمفهوم البنية . وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل عام ، فلا تزال هناك قضايا متعددة ، يثيرها هذا المفهوم نفسه . لقد شغلتهم هذه القضايا فى أثناء بحثهم فى العمل الأدبى ، وحاولوا مواجهتها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبى ، ووضع لغة العمل الأدبى داخل هذه البنية ، ثم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تقع خارج العمل الأدبى :

١ - لقد أكد البنيويون فى براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبى . ويعنى هذا التأكيدُ - فى جانب من جوانبه - أن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها ، وإنما يتمايز معناها فى ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى . وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية : العنصر الصوتى Phonemic ، والعنصر الصرفى morphological ، والعنصر المعجمى lexical ، والعنصر النحوى التركيبى Syntactical ، بحيث تعمل هذه العناصر متآزرة على نحو متبادل . وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأى مكون من مكونات العمل الأدبى أى معنى فى ذاته ، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه ، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق . وبالمعنى الواسع ، يتحقق المعنى - فى العمل الأدبى - عندما تدخل هذه المكونات فى علاقة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه ، أو بكتابات أخرى فى حدود الحقبة الزمنية نفسها ، أو بكتابات من النوع نفسه ، أو تدخل حتى فى علاقة بالنسبة لكل الكتابات التى سبقتها أو زامنتها .

ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات - داخل بنية العمل الأدبى - إلى تطوير مفهوم شكلوفسكى Sklovsky الجمعى لمصطلح الوسيلة الفنية device . لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلى العمل الأدبى - فى مرحلة ما قبل البنائية - على أنه تجمع شامل لوسائل فنية ؛ ثم تطورت نظرتهم بعد ذلك ، فأصبح العمل الأدبى تنظيما للوسائل الفنية Organization of devices وليس تجمعا لها ، فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنيويا ؛ ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى فى نفسها ، بل بوصفها ذات دلالة ، لا تنفصل عن وضعها داخل نسق معين ، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنيوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل ، ثم يصل بينها - بمعنى ما - وبين عناصر خارج العمل أيضا .

٢ - أما القضية الثانية ، وتتعلق بخصوصية اللغة الشعرية بوصفها تركيبا مختلفا عن التراكيب اللغوية الأخرى ، فقد نوقشت من زاوية المنظور الأساسى لحلقة براغ فى تناول اللغة الشعرية ؛ وهو منظور يختلف عن منظور الشكليين الروس فى معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة الشعرية ، أو لغة الأدب بوجه عام . لقد أكدت حلقة براغ مبدأ تعدد الوظيفة فى كل نوع من أنواع النشاط الإنسانى ، وكانت ترى أنه لايوجد نشاط إنسانى ينحصر فى وظيفة واحدة ؛ ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تتعايش مجتمعة داخل نشاط واحد ، حتى وإن سادت وظيفة بعينها ، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف . وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة فى تراكيب لفظية

أخرى غير لغة الشعر ، فإنها لا تسود فى هـذه التراكيب ، أو تهيمن عليها ، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى ، فى حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هى الأساس فى لغة الشعر ، وتظل - من ثم - هى الوظيفة التى تسود ما عداها فى اللغة الشعرية . إن الوظيفة الجمالية هى السمة الخاصة التى تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية . غير أنها ليست منفردة أو وحيدة ؛ فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها فى العمل . وقد يكون العمل الأدبى مرجعيا ، أى يتضمن حقيقة تاريخية - مثلا - أو معلومة ، وقد يتضمن دعاية سياسية ، أو يكون معبرا عن العواطف ، فيؤدى وظائف مختلفة ، لكن هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة ، ويعبر عنها بالوسائل اللغوية نفسها ، يضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر . ولذلك لا ينبغى أن يتم أى تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من المواصفات التى نسبت - تقليديا - إليها ؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة ، وليس الجمال شرطها الثابت ، وليست تتطابق مع اللغة المؤثرة ، كما أن التصوير ليس شرطا ضروريا من شروطها ؛ فهناك شعر يخلو تماما من المجاز ، فى الوقت الذى يظهر فيه المجاز فى الأقوال غير الشعرية .

إن شاعرية اللغة - إذن - ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى نفسه ، بل هى سمات مرتبطة بوظائف ، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتى . ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفيا إلى أبعد حد . ويشرح موكاروفسكى فكرة التوجيه الذاتى للوظيفة الجمالية فى اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى ؛ فهى الوظيفة التى لا تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج القول (أى إلى المرسل أو المرسل إليه ، أو الشفرة ، أو السياق ، أو الواقع ، أو الاتصال) ، ولكنها موجهة إلى القول نفسه ؛ فهى تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتى .

٣ - وتخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبى بالبنيات التى تقع خارجه . وقد أثيرت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس ، الذين حددوا فحصهم للعمل الأدبى بعناصره الداخلية فحسب . وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها ، ولكن على نحو مخالف تماما ؛ إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبى ليست شاملة ، وأن العمل الأدبى يحل فى علاقات معقدة بأبنية غيره ، لابد أن توضع فى الحسبان فى دراسة التطور الأدبى ، وإن كان ذلك لا يعنى - بالضرورة - أنهم يغفلون القوانين الداخلية الملازمة لبنية العمل الأدبى المفحوص . وقد أثارت هذه القضية اهتمام موكاروفسكى منذ عام ١٩٢٩ ؛ فعلى الرغم من أنه كان يطالب بألا يجاوز التحليل حدود العمل الأدبى نفسه ، يذهب فى سنة ١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر فى تطور العمل الأدبى . ويرى موكاروفسكى أن العلاقات بين العمل الأدبى والبنيات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة ، كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة . لكن هذه المعالجة تتم من خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبى ؛ ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما ، ولكن موكاروفسكى ينبّه إلى خطورة التبسيط فى هذا التناول الموضوعى Thematic ، ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة فى الفن الأدبى .

٤ - تأتى ، أخيرا ، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد بالمشكلة السابقة - وهى التقارب بين التناولين التزامنى synchronic والتتابعى الزمنى diachronic . لقد كان لاهتمام ف. دى سوسير باللسانيات التزامنية ، وإقصائه التتابع الزمنى ، أثره فى دراسة الأدب عند الشكليين الروس . ولكن الفصل الحاد بين مفهومى التزامن والتتابع كان مطروحا فى روسيا فى أواخر العشرينيات ؛ إذ أثار ياكبسون ويورى تينيانوف Jurij Tynjanov هذه القضية ، ثم أعلنا أن « التزامن الخالص وهم » ؛ ذلك لأن « كل نسق تزامنى له ماضيه وحاضره ، مثله مثل كل العناصر البنيوية التى لا تنفصم عن نسقها » . أما موكاروفسكى فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين فى الإجراء ، ورأى أنّ الأدب ينبغى أن يُتناول بطريقتين ؛ فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم فى مكونات البنية الداخلية المستقرة ، كما يحدث أيضا نتيجة تدخل من الخارج ، يؤثر - ولو بدرجة أقل - على تطور الأشكال الأدبية . ولذلك يخطىء مؤرخو الأدب التقليديون - فيما يرى موكاروفسكى - فى تركيزهم على القوى الخارجية ، وإهمالهم التطور المستقل للأدب . أما الشكليون الروس فإنهم - فيما يرى موكاروفسكى أيضا - ليسوا فى وضع أفضل تماما من المؤرخين التقليديين ؛ وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأى شىء خارجها . ويعلن موكاروفسكى - حسما للمشكلة - وجهة النظر البنيوية المركبة ، الخاصة بعلاقة العمل الأدبى بالقوى الخارجية . « إن البنيوية تركيب جديد ؛ لأنها تدعم مبدأ استقلال الأدب ، فى الوقت نفسه الذى لا تعزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية » . ويحدد موكاروفسكى - أخيرا - العلاقة بين العمل الأدبى والواقع الخارجى على نحو أوضح ، فيؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التى تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فحسب ، ولكنها - أساسا - علاقة بين بنيات ، لكل منها تطوراتها المستقلة ، ومع ذلك تتفاعل كل منها مع غيرها ، دون أن يكون لأى منها أفضلية مسبقة على غيرها .

ثانيا : مشكلة السيميولوجيا :

كان لمفهوم سوسير عن اللغة (بوصفهانسقا إشاريا يتكون من عدة أنساق تتعلق بالتوصيل) أثره فى تطبيق السيميوطيقا على الأدب والفن فى حلقة براغ . لقد كان سوسير يدعو فى أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أسماه السيميولوجيا (Semiology) (أى علم دراسة العلامات من حيث تركيبها ودلالتها) . ولذلك دعا موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ إلى رؤية العمل الفنى على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية ، أو على أساس أنه نسق من العلامات ، أو على أساس أنه علامة بذاته . وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعا من فروع السيميوطيقا فى حلقة براغ . لقد رأى موكاروفسكى أنه ينبغى أن ينظر إلى الفن على أنه علامة ؛ ذلك لأن كل مضمون نفسى يجاوز حدود الوعى الفردى يُعَدُّ علامة ، بحكم طبيعته التوصيلية . والعمل الفنى يظل علامة مادام يصل بين الفنان ومن يستقبل فنه . لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعله - فى نظر موكاروفسكى - مطابقا للحالة النفسية لعقل مبدعه ، أو مطابقا لتأثيره ، أى مطابقا للحالة النفسية المثارة لدى المتلقى .

إن الفن علامة لا تتطابق مع مصدرها أو ناتجها ، ولكنه علامة مرتبطة بالواقع ؛ إذ يستهدف الفن سياقا كليا ، هو الظواهر

الاجتماعية المحيطة به . إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سياقا للفن ؛ ومع ذلك يظل الفن ــ العلامة ــ غير متطابق مع سياقه الكلي ، وإن كان غير منفصل عنه ؛ فالفن ليس شاهدا على ملامح عهد ما ، وليس انعكاساً مباشراً لأى مصدر اجتماعى .

ويوضح موكاروفسكى ، فى عام ١٩٣٦ ، العلاقة الدلالية والدالة للعلامة الجمالية بالواقع الخارجى ، فيقول : عندما ندرك ظاهرة ما بوصفها توصيلا ، فنحن معنيون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذى يصوره . وعادة مايكون استقبال الرسالة مصاحبا لسؤال ــ صريح أو ضمنى ــ عن صحتها ؛ بحيث تؤثر الإجابة عن هذا السؤال على مستقبل اتجاه الرسالة . وبعبارة أخرى فالسؤال عن الصدق مقابل الكذب سؤال حيوى ، يساعد على تحديد استجابتنا للرسالة . لكننا لا نعنى ــ فى التوصيل الفنى ــ بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقا أو كاذبا ، أو لا نطرح السؤال ــ على الأقل ــ بالطريقة نفسها التى نطرحها عادة ؛ ذلك لأن العمل الفنى لا يشير إلى واقع ملموس محدود ؛ بل يشير إلى عدة أشكال للواقع ، على نحو لا يغدو معه الواقع ثابتا . إن العمل الفنى مشبع بالواقع ، ومتعدد الدلالة عليه فى الوقت نفسه . هذه الأشكال المتعددة للواقع ، ومن ثم تعدد الدلالة ، هى جزء من قصد المدرك للفن ، أو المتلقى ، كما أنها جزء من قصد الفنان . غير أن هذا لا يعنى أن إدراك العمل الفنى مسألة فردية تماما ؛ لأن طبيعة الفن بوصفه علامة تجعله اجتماعيا وفرديا فى آن واحد ؛ إذ ينبغى له أن يستخدم شفرة اجتماعية تحيل إلى سياق اجتماعى بالضرورة .

ولقد زاد موكاروفسكى هذه القضايا وضوحا ، عندما عاد إليها مرة أخرى فى مقالين له عامى ١٩٤٠ ، ١٩٤٦ ، وأكد العلاقة بين التناولين ، التتابعى الزمنى diachronic والتزامنى synchronic فى دراسة العمل الأدبى . ومن أهم النقاط التى تناولها ، فى هذين المقالين ، أن العمل الفنى لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقى المعنى الكلى . وأن هذا المعنى الكلى يتحقق بتتابع العلامات ، حيث ترتبط كل علامة جزئية ــ أو كل علامة جديدة ــ بما سبقها من علامات ، لتؤثر فيما بعدها . إن كل مكوِّن من مكونات العمل يحمل معانى جزئية ؛ ويتحقق المعنى الكلى للعمل بتتابع هذه المعانى الجزئية .

إن إدراك العمل الفنى يتم من خلال عملية استمرار دلالى . ويأخذ هذا الاستمرار الدلالى ــ فى جانب منه ــ شكلا خطيا ، ينبسط أفقيا ، على نحو تتتابع فيه المكوِّنات ؛ فتتبع الكلمة الكلمة ، كما تعقب الجملة الجملة . . الخ ، لكن هذا الاستمرار يأخذ ــ فى جانبه الآخر ــ شكلا رأسيا ، فتترتب مكونات العمل الفنى ترتيبا عموديا ، يبدأ من المستوى الصوتى إلى المستوى المعجمى . . الخ .

ويطرح موكاروفسكى ــ بناء على نظرته إلى الأدب بوصفه علامة ــ تصورا متميزا للعلاقة بين الشكل والمضمون ، فلا ينظر إليهما بوصفهما مفهومين منفصلين ؛ بل بوصفهما جانبين للعلامة ، لا ينفصل أحدهما عن الآخر . ولذلك يصبح ما سمى (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية ، حوامل للمعنى ، ويصبح ما سمى (تقليديا) عناصر المضمون ــ أو الموضوع ــ جانبا من شكل الإشارة . إن الصوت فى الشعر ، مثلا ، مُكوِّن من المكونات الشكلية ، ولكن ما دام هذا المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية ، فإنه يتسم بسمات دلالية ، لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية .

ويؤكد موكاروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفنى . فالمؤلف يصبغ عمله قاصدا ، وكذلك المتلقى ، لكن قصد المتلقى ــ الجهد والطاقة التى يبذلها لإدراك العمل الفنى ــ ليس مطابقا لقصد المؤلف . إن كل قارىء يظهر قصدا مختلفا لنفس العمل . ومن هنا ــ ومن خلال هذا التناول السيميولوجى ــ يتمتع كل من الفنان ومَنْ يستقبل فنه بعلاقة فعّالة متكاملة ، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف ، لأنه لم يعد متلقيا سلبيا إزاء العمل الفنى .

ومن الممكن أن نقول ــ فى النهاية ــ إن رؤية موكاروفسكى السيميولوجية للأدب هى التى شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براغ . ولا شك أن من أهم النتائج التى توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفنى . لقد صاغت هذه الرؤية مركبا من النظرتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفنى ، وطرحت إمكانات جديدة لعلاقة العمل الفنى بالواقع الخارجى أو بالبنيات غير الجمالية ، كما أنها قدمت حلولا لمشكلات متعددة ، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون ، والعلاقة بين الفنان والمتلقى ، فضلا عن عملية استقبال الفن نفسه ، كما وضعت ــ أخيرا ــ أساسا جديدا لتأريخ الأدب .

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله « اللغة المعيارية واللغة الشعرية » Standard Langauge and Poetic Langauge (المنشور سنة ١٩٣٢ ، والذى نقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية . وقد قام موكاروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية ، بناء على مناقشته تلك ؛ مثل وحدة العمل الأدبى ، وقضية المضمون ، والظاهرة الجمالية بشكل عام ، وفى الفن الشعرى بصفة خاصة .

ويستخدم موكاروفسكى مصطلح The Poetic Language فى مقابل The Standard Language ، حيث يرى ــ بداية ــ أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية ؛ أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له . والمراد باللغة المعيارية ــ هنا ــ اللغة التى تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية ؛ وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار ، لتحقق هدفا أساسيا هو التوصيل .

وفى الوقت الذى يؤكد فيه موكاروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية ، بنظام خاص بها على المستوى المعجمى والتركيبى ، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما ، وتأثير كل منهما فى الآخر ؛ ذلك أن اللغة المعيارية هى التى تشكل الخلفية التى تعكس الانحراف الجمالى المتعمد للغة الشعرية ؛ فوجود اللغة الشعرية ــ إذن ــ مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية .

وكما قابل موكاروفسكى بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، نجده يستخدم مصطلح « الأمامية » The Foreground فى مقابل « الخلفية » The Background . وتعنى « الأمامية » ــ هنا ــ العناصر البارزة فى العمل الفنى ؛ فى حين تعنى « الخلفية » العناصر

الكامنة التى تشكل خلفية العمل الفنى أو مهاده ، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية . ولتقريب المصطلحين نذكر أنهما يستخدمان فى علم النفس ، بخاصة عند مدرسة الجشطالت ، فى مجال الإدراك ، حيث يقال إن الحواس قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من المثيرات التى تأتيها ؛ ففى مجال السمع ، مثلا ، يصل إلى الأذن عدد من الأصوات ، لكن السمع يركز على بعضها ، فتصبح هذه الأصوات أمامية ، فى حين يظل سائرها فى الخلفية . ويستخدم التشكيليون من أهل الفن المصطلحين بمعنى قريب ؛ إذ إننا عندما ننظر إلى لوحة ، مثلا ، نشاهد بعض عناصر الموضوع أو التكوين فى « أمامية » اللوحة ، فى حين يكون سائر العناصر فى الخلفية .

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضا ؛ ففى الوقت الذى تسعى فيه الأولى إلى التوصيل ، يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء فى اللغة الشعرية ، حيث تستخدم جدا أقصى من الأمامية ، لتصبح الوظيفة الجمالية هى المهيمنة . وينفذ موكاروفسكى من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمامية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة فى العمل الأدبى ؛ فوحدة العمل الأدبى وحدة داخلية ، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل ، سواء كانت هذه العلاقات متوافقة أو متعارضة ، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه المكونات بعضها ببعض ، ليكون كلا فنيا متسقا .

وكذلك يشير موكاروفسكى قضية المضمون Content ، بمعنى الموضوع (Subject matter) ، فى سياق تأكيده للوظيفة الجمالية للغة الشعرية . فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل ؛ لأنها معنية — أساسا — بإبراز العناصر الجمالية ، بحيث يتوارى المضمون . وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا ، كما هو الحال فى بعض الأعمال الأدبية ، قلّ إمكان الشعر . ومن هنا فالسؤال عن « الصدق » فى الشعر ، لا معنى له ؛ لأن الصدق مرتبط بالقول الذى يهدف إلى التوصيل . وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبى ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه ، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالى للعمل ، وليس شيئا خارجا عنه .

ويعرض موكاروفسكى أيضا للظاهرة الجمالية وللتقييم الجمالى خارج الفن وداخله ، فيكشف عن اختلاف التقييم الجمالى فى الفن وخارجه ، حيث يقيم كل عنصر من عناصر العمل الفنى فى حدود بنية العمل ذاته ، ويتحدد المعيار فى كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية ، فى حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن ؛ لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالى . ويناقش أخيرا تأثير التقييم الجمالى فى تطور قانون اللغة المعيارية ، وما يترتب على هذا التطور من تأثير فى بنية العمل الشعرى نفسه .(*)

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تعالج من خلال وجهتين للنظر . فالمنظِّر للغة الشعر يطرح المشكلة — تقريبا — على النحو الآتى : هل يُعَد الشاعر مقيدا بقوانين norms اللغة المعيارية ؟ أو ربما تساءل : كيف يفرض هذا القانون norm نفسه فى الشعر ؟

ومن ناحية أخرى ، يريد المنظر للغة المعيارية أن يعرف — قبل هذا — إلى أى حدٍّ يمكن أن يُستخدم عمل شعرى ما مادةً للتحقق من قانون ماهو معيارى . وبعبارة أخرى ، تهتم نظرية اللغة الشعرية فى المقام الأول بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فى حين تهتم نظرية اللغة المعيارية — أساسا — بوجوه التشابه بينهما . ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أى تعارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين فى البحث ؛ وهناك فقط اختلاف فى وجهة النظر وتوضيح المشكلة . وتتناول دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضلية اللغة الشعرية . ومن الناحية الإجرائية فإننا سوف نقسم هذه المشكلة العامة إلى عدد من المشكلات الخاصة .

وتتعلق المشكلة الأولى ، على سبيل التمهيد ، بالآتى : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والمدى الذى تمتد إليه اللغة المعيارية ، أو بين موقع كل منهما فى النسق الكلى الشامل للغة ؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعا خاصا من اللغة المعيارية ؟ أو أنها تكوين مستقل ، ومن ثم تتخذ أشكالا تطورية مختلفة ؟ — إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية ، إن لم يكن لسبب أو لآخر ، فلأن لهذه اللغة فى نظامها الخاص ، على المستوى المعجمى ، والتركيبى ، .... الخ ، كل أشكال اللغة المعينة — فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المعجمية بأكملها من شكل لغوى آخر ، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العامى عند فيو Villon أو ريكتو Rictus فى الأدب الفرنسى مثلا) . وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة فى عمل شعرى واحد (كأن يكون الحوار — على سبيل المثال — فى رواية ما بإحدى اللهجات أو بالعامية ، فى حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية) . واللغة الشعرية فى النهاية لها أيضا قدر من المعجم الخاص ، ولها مصطلحها ، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التى يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms . وهناك بطبيعة الحال مدارس شعرية تعنى عناية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) فى حين تعارضها مدارس أخرى .

وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذى يتمثل فى حقيقة أن اللغة المعيارية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية للعمل ، أو — بعبارة أخرى — الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية . فإذا تصورنا ، على سبيل المثال ، عملا تحقق

(*) حول الشكليين الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :
Russian Formalism: History, Doctrine., by Victor Erlich; second revised edition; Mouton, London. The Hauge, Paris, 1965.
أما عن حلقة براغ انظر :
The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics; by Thomas Winner. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام العامى مع المعيارى ؛ يتضح لنا ، آنذاك ، أن المعيارى لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامى ، وإنما العامى هو الذى سيظهر بوصفه تحريفا للمعيارى ، حتى لو كان العامى متفوقا من حيث الكم . إن انتهاك قانون اللغة المعيارية ــ الانتهاك المنتظم ــ هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكنا ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر . وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا فى لغة ما ، كان انتهاكه أكثر تنوعا ؛ ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة . ومن ناحية أخرى ، كلما قَلَّ الوعى بهذا القانون ، قلت إمكانات الانتهاك ، ومن ثم تقل إمكانات الشعر . وهكذا فإنه فى بداية الشعر التشيكى الحديث ، عندما كانت درجة الوعى بقانون اللغة المعيارية ضعيفة ، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكه لا تختلف كثيرا عن الألفاظ الجديدة المُعدَّة لاكتساب قبول عام ، فأصبحت جزءا مما هو معيارى ؛ ولهذا حدث اضطراب فى التفريق بينهما . ومثال لهذا حالة بولاك M. Z. Polak (١٧٨٨-١٨٥٦) ، وهو شاعر رومانسى مبكر ، تعد تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية . (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية فقرة ، وهامش ١ ، ٢) .

وقد يظهر التحليل البنيوى لقصائد بولاك * أن يوسف يونجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت فى أثناء النهضة القومية التشيكية) كان على حق (فى تقييم شعر بولاك إيجابيا) . ونحن نورد هنا هذا الخلاف فى تقييم التعبيرات الجديدة لبولاك على الأقل ، لتوضيح العبارة التى تقول ، عندما يكون قانون اللغة المعيارية ضعيفا ، كما كان الحال فى حقبة النهضة القومية ، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بها تحديد هذا القانون ، وتلك التى تقصد من أجل الانتهاك المتماسك والمتروى فيه . ولهذا فاللغة فى ظل قانون معيارى ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل .

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، التى يمكن أن نصفها بالسلبية ، لها أيضا جانبها الإيجابى ، الذى هو ، بطبيعة الحال ، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها . ذلك أن عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعرى لا ينحرف عن قانون ما هو معيارى ؛ لأنها تشكل الخلفية التى تعكس انحراف العناصر الأخرى .

ومن هنا يستطيع مُنظِّر اللغة المعيارية أن يضم أعمالا شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن الأخرى التى هى غير منحرفة . وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعرى تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال .

ويتعلق السؤال الثانى الخاص ، الذى سوف نحاول الإجابة عنه ، بالوظيفة المختلفة لكل من الشكلين اللغويين (المعيارى والشعرى) . وهذا هو لب المشكلة . فوظيفة اللغة الشعرية تكمن فى الحد الأقصى لأمامية القول . والأمامية Foregrounding عكس الآلية automatization ، أى لا آلية deautomatization الفعل ؛ فكلما كان الفعل آليا ، قَلَّ الوعى فى تنفيذه ، وكلما كان أماميا ، زاد الوعى تماما . ويمكن القول بموضوعية : إن الآلية تخطط للواقعة ؛ فى حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط . إن اللغة المعيارية فى أنقى أشكالها ، مثلها مثل لغة العلم بتكوينها الصيغى بوصفه هدفا لها ، تتجنب الأمامية : ومن هنا ، فإن تعبيرا ما جديدا ، يُعدُّ أماميا بسبب جدته ، يصبح آليا على الفور فى بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه . والأمامية شائعة فى اللغة المعيارية ، بطبيعة الحال ؛ فهى تشيع فى الأسلوب الصحفى ، على سبيل المثال ، وعلى نحو أكثر فى المقالات . لكنها هنا تكون ثانوية دائما بالنسبة للتوصيل ، ذلك أن هدفها هو جذب انتباه القارىء (السامع) ليزداد قربا من الموضوع المعبر عنه بوسائل أمامية التعبير . وقد عالج هاڤرانيك Havranik بالتفصيل كل ماقيل هنا عن الأمامية والآلية فى اللغة المعيارية فى بحث له فى هذه الحلقة **؛ غير أننا هنا معنيون باللغة الشعرية . ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حدا أقصى من التكثيف الذى يدفع بالتوصيل إلى الوراء ، على أساس أن هذه اللغة هى الهدف من التعبير ، وأنها مستخدمة لذاتها فقط ؛ ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه فى الأمام . وعلى هذا يكون السؤال ـ إذن ـ عن كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية فى اللغة الشعرية . قد تنشأ فكرة ترى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمى ؛ أى أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أماميا ، وربما تكون كلها أمامية . غير أن هذه الفكرة يجانبها الصواب ، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط ، مادام من المحال عمليا أن تتحقق مثل هذه الأمامية التامة فى كل المكونات . ذلك أن أمامية أحد المكونات لابد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر *** ؛ وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية ، فإنه يمكن الإشارة أيضا إلى أنه لا يجوز التفكير فى إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعرى ما ؛ وهذا لأن أمامية مكون ما تتضمن ما يجعله فى الأمام ؛ فوجود وحدة فى أمامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى فى الخلفية . ومن ثم قد تُظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات اللغوية فى المستوى نفسه ؛ ولهذا تتحول إلى آلية جديدة .

ينبغى ـ إذن ـ أن تُلتمس الوسائل التى تحقق بها اللغة الشعرية الحد الأقصى من الأمامية فى مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية . وهذه الوسائل تكمن فى صفتى تماسك الأمامية ونظاميتها ، حيث يكشف هذا التماسك عن نفسه فى حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامى داخل عمل ما يحدث فى اتجاه ثابت ؛ ومن ثم فإن عدم آلية المعانى فى عمل بعينه يحدث بشكل متماسك بواسطة انتخاب معجمى (المزج المتبادل للمناطق المتناقضة للمعجم) ، كما يحدث بشكل متماسك مماثل بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معا فى السياق . وكلا الإجراءين يفضى إلى أمامية المعنى ، ولكن على اختلاف فيما بينهما ، كما أن انتظام أمامية مكونات عمل شعرى ما تكمن فى تدرج العلاقات المتداخلة لكل من هذه المكونات ، يعنى

---

* من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد ميَّز بوضوح ، فى ملاحظاته المعجمية على قصيدته ، أعمالا معروفة قليلا (متضمنة بشكل واضح التعبيرات الجديدة والكلمات المعارة الجديدة) من تلك التى استخدمها من أجل تعبير شعرى أفضل ؛ وهى تأتى شاهدا من تعبيرات شعرية جديدة .

** يوهسلاف هاڤرانيك : الاختلاف الوظيفى للغة المعيارية فى :
Prague School Reader, PP. 3 - 61 - Ed

*** حذفت المترجمة فقرة تتضمن أمثلة خاصة بالشعر التشيكى ، وهى غير دالة بالنسبة للغة العربية .

فى كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل . ويصبح المكون الأعلى فى الترتيب التصاعدى (الهيراركى) هـو العنصر المهيمن ، حيث تقيِّم كل المكونات الأخرى ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة ، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن . فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسى فى العمل الشعرى ؛ إذْ هو الذى يوجِّه الحركة ، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى . إن مادة عمل شعرى ما تتواشج مع العلاقات المتداخلة للمكونات ، حتى لو كانت فى حالة عدم أمامية كاملة .

ومن ثم تظهر دائما ، حتى فى القول الذى يهدف إلى التوصيل أيضا ، العلاقة الكامنة بين التلوين الصوتى والمعنى ، وتركيب الجملة النحوى ، وترتيب الكلمات ، أو علاقة الكلمة ـ بوصفها وحدة ذات معنى ـ بالتركيب الصوتى للنص ، وبالاختيار المعجمى الموجود فى النص ، وبالكلمات الأخرى بما هى وحدات للمعنى فى سياق الجملة نفسها . ويمكن القول إن كل عنصر لغوى يكون مرتبطا بشكل مباشر أو غير مباشر ، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة المتعددة ، بالعناصر الأخرى على نحو ما . وتكون هذه العلاقات فى القول الذى يهدف إلى التوصيل ، فى جانبها الأكبر ، مجرد إمكان ؛ لأن الانتباه لا يُسترعى لوجودها أو لعلاقاتها المتبادلة . وعلى أى الأحوال يكفى قلقلة توازن هذا النسق فى بعض أجزائه ، حتى تميل شبكة علاقاته بالكامل إلى اتجاه بعينه ، ثم تتبعه فى تنظيمه الداخلى ، حيث يظهر التوتر فى قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماسكة أحادية الجانب) ، فى حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بواسطة الآلية المدركة كخلفية مرتبة بشكل متعمد) . هذا التنظيم الداخلى للعلاقات سوف يختلف وفقا لشروط النقطة المؤثرة ، أى بشروط العنصر المهيمن . وبتحديد أكثر : فى بعض الأحيان يكون التلوين الصوتى محكوما بالمعنى (عن طريق إجراءات مختلفة) ، وأحيانا ، من ناحية أخرى ، يكون بناء المعنى محددا بالتلوين الصوتى ؛ وفى أحيان أخرى ، ربما تكون علاقة كلمة ما بالمعجم فى الأمام ، ومن ثَمَّ تكون ـ مرة أخرى ـ علاقتها بالبنية الصوتية للنص . أما العلاقات الممكنة ، وأى منها سيكون أماميا ، وأى منها سيبقى آليا ، وما اتجاه الأمامية المتوقع ـ ما إذا كان من العنصر «ا» إلى العنصر «ب» ، أو العكس بالعكس ، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن .

من هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعرى ؛ وهى ، بطبيعة الحال ، وحدة من نوعه هو ، ذات طبيعة يطلق عليها فى علم الجمال عادة « الوحدة فى التنوع » ؛ فهى وحدة دينامية ، حيث إننا ندرك فى الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام ، والتقارب والاختلاف . والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذى يحقق هذا التقارب ؛ أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه . وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المعيارية ، أو من وجهة نظر القانون الشعرى ، أى مجموعة القواعد الراسخة الثابتة داخل تركيب مدرسة شعرية سابقة ، أخذت تنحل بسبب الآلية ، عندما لم تعد تُدْرَك بوصفها كلا تاما لا ينفصل ولا يتجزأ . وبعبارة أخرى ، فإنه من الممكن فى بعض الحالات أن يكون عنصر ما أماميا وفقا لقوانين اللغة المعيارية ، وليس أماميا فى عمل بعينه ؛ لأنه يكون متوافقا مع آلية القانون الشعرى . فكل عمل شعرى يُدْرَك فى إطار خلفية بعينها من التقاليد ، أى من بعض القوانين الآلية ؛ مع أخذ تلك التى تشكل الانحراف فى الحسبان . والمظهر الخارجى لهذه الآلية هو السهولة التى يكون بها الإبداع ممكنا وفق هذا القانون ، حيث يولِّد الخلف الأقل ذكرا معانى الأسلاف ، وحيث الميل إلى الشعر المهجور فى الحلقات غير اللصيقة بالأدب . والدليل على الكثافة التى أُدرك بها الاتجاه الجديد فى الشعر ، بوصفه تحطيما للقانون التقليدى ، هو ذلك الاتجاه السلبى للنقد المحافظ ، الذى يَعُدُّ الانحرافات المتعمدة أخطاء مضادة للجوهر الحقيقى للشعر .

وعلى هذا فالخلفية التى ندركها للعمل الشعرى ، بوصفها حاوية للمكونات غير الأمامية ، ومقاومة للعناصر الأمامية ، تكون مزدوجة : أى قائمة على قانون اللغة المعيارية والقانون الجمالى التقليدى . وكلتا الخلفيتين كامنة دائما ؛ ومن ثم ستصبح إحداهما هى المهيمنة بشكل محسوس . ففى فترات الأمامية القوية للعناصر اللغوية ، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هى المهيمنة ، فى حين يكون القانون التقليدى هو المهيمن فى فترات اعتدال الأمامية . وإذا كان الأخير قد حطم بشدة قانون اللغة المعيارية ، فقد يشكل تحطيمه المعتدل ، على التعاقب ، تجديدا لهذا القانون ، ويكون هذا بالتحديد بسبب توسطه . والعلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعرى ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، هى التى تؤلف بنيته ؛ وهى بنية دينامية تتضمن التقارب والاختلاف الذى يُكوِّن كلا فنيا متسقا ، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقا لعلاقته بالكل .

ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر ، وبدونه لن يكون هناك شعر ؛ ذلك إذا أردنا من الآن فصاعدا أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية . وعلى هذا ينبغى ألا يُعَدّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء ؛ لأن ذلك يعنى رفض الشعر خاصة فى وقت ، مثل الوقت الحاضر ، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للعناصر اللغوية . وينبغى حساب ذلك فى بعض الأعمال الشعرية ، أو فى بعض الأنواع ؛ فالمضمون content (مادة الموضوع subject matter) فقط هو الذى يكون أماميا ؛ ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتعلق به . ولهذا ينبغى ملاحظة أنه فى عمل شعرى ما ، أيا كان نوعه ، لا توجد حدود ثابتة لأى فرق أساسى بين اللغة والموضوع . فموضوع عمل شعرى ما لا يمكن أن يحاكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل ، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلالى للعمل (نحن لا نريد أن نؤكد ، بطبيعة الحال ، أن علاقته بالواقع لا يمكن أن تصبح عاملا من عوامل تركيبه ، مثلما هو فى الواقعية ، على سبيل المثال) . والدليل على هذا القول يمكن أن يقدم بشكل أكثر تفصيلا . وعلى أية حال ، فلنحدد أنفسنا بأكثر النقاط أهمية : وهى أن السؤال عن الصدق لا يصح فيما يتعلق بموضوع عمل شعرى ما ، لأنه سؤال لا معنى له ؛ إذْ حتى لو وضعناه ثم أجبنا عنه بإيجاب أو نفى ، كما ينبغى للحال أن يكون ، فإنه لا يتضمن تقييما فنيا للعمل ؛ ذلك أنه يمكن أن يخدم فى تحديد مدى قيمة العمل الوثائقية فقط . وإذا كانت بعض الأعمال الشعرية تلح على الصدق* ، فإن هذا التأكيد يخدم فقط فى إعطاء الموضوع تلوينا دلاليا معينا . ويختلف وضع الموضوع اختلافا كليا فى حالة القول

* حذفت المترجمة سطرا لأنه يتضمن مثلا غير دال بالنسبة لنا .

الذى يهدف إلى التوصيل . فهناك علاقة معينة للموضوع بالواقع ؛ وهى علاقة ذات قيمة مهمة ، وهى تُعَدُّ مطلبا ضروريا . ومن هنا ، يكون من الواضح فى حالة التقرير الصحفى أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية .

ومن ثم يكون مضمون عمل شعرى ما هو وحدته الدلالية الأوسع . وفى حدود عمل المعنى ، يصبح لهذا المضمون خصائص بعينها ، لا تقوم بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية ، لكنها ترتبط بها ، مادامت العلامة وحدة إشارية عامة (خاصة استقلاله عن أية علامات مخصوصة أو منظومة من العلامات ، ولهذا فربما يُؤدى نفس الموضوع بوسائل لغوية مختلفة دون أن يحدث ذلك تغييرات أساسية ، أوحتى ربما ينتقل إلى مجموعة من العلامات مختلفة كلية ، كما يحدث فى تحول الموضوع من فن لآخر) ، ولكن هذا الاختلاف فى الخصائص لا يؤثر فى السمة الدلالية للموضوع . ومن هنا يلزم ، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية ، حيث يكون الموضوع هو المهيمن ، ألا يكون هذا الأخير « مساويا » للواقع ، حتى يعبر عنه بشكل مؤثر (صادق ، على سبيل المثال) بقدر الإمكان ؛ ذلك أن المضمون جزء من البناء ؛ تحكمه قوانينه ، ويقيَّم وفقا لعلاقته به . وإذا كان هذا هو الحال ، فإنه يلزم الرواية ، مثلها مثل الشعر الغنائى ؛ ذلك أن إنكار حق العمل الشعرى فى انتهاك قانون المعيارى مساوٍ لإنكار الشعر نفسه . ولايمكن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تعبيرا غير مختلف جماليا عن المضمون ، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماما من الأمامية : فالبناء هو مجموع كل المكونات ، وديناميته تنشأ بالتحديد من التوتر الذى يكون بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية . وهناك ، بالصدفة ، عدد من الروايات والقصص القصيرة التى تكون المكونات اللغوية فيها أمامية تماما . وهكذا ، فالتغييرات التى تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى فى حالة النثر ، قد تتدخل غالبا فى الجوهر الحقيقى للعمل ؛ وهذا قد يحدث ، على سبيل المثال ، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة .

وتبقى مشكلة القيم الجمالية فى اللغة بعيدة عن مجال الشعر ؛ إذ يذهب رأى تشيكى معاصر إلى أن « التقييم الجمالى يجب أن يُبْعَد عن اللغة ، مادام لايوجد مجال لتطبيقه . فالتقييم الجمالى مفيد وضرورى فى الحكم على الأسلوب ، وليس اللغة » . (ج . هالر J. Haller مشكلة اللغة الصحيحة) . وسوف أترك جانبا نقد المقابلة غير الدقيقة اصطلاحيا بين الأسلوب واللغة ، ولكنى أريد أن أشير ، معارضا لبحث هالر Haller ، إلى أن التقييم الجمالى عامل مهم جدا فى تكوين قانون اللغة المعيارية ؛ فمن ناحية لأن التهذيب الواعى للغة لايمكن أن يقوم بدونه ؛ ومن ناحية أخرى لأن التقييم الجمالى أحيانا ، وإلى حد ما ، يحدد تطور القانون المعيارى .

ولنبدأ بمناقشة عامة فى مجال الظواهر الجمالية . فمن الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن . يقول ديسوار Dessoir حول هذا : « إن النضال من أجل الجميل لا يحتاج لأن يكون محدودا فى تجلّيه بأشكال محددة للفن . فالحاجات الجمالية تكون ، على العكس ، فعّالة لدرجة أنها تؤثر عادة فى أفعال الإنسان كلها » . وإذا كانت مساحة الظواهر الجمالية بهذه السعة حقا ، فإنه يصبح واضحا أن التقييم الجمالى له مكانه خارج الفن . ويمكن أن نذكر ، على سبيل المثال ، العوامل الجمالية فى الانتخاب التزاوجى وفى الموضة ، وفى اللياقات الاجتماعية ، وفى فنون الطهى . . . الخ . وهناك ، بطبيعة الحال ، اختلاف بين التقييم الجمالى فى الفنون وخارج الفن . ففى الفنون يقف التقييم الجمالى بشكل ضرورى فى أعلى مراتب القيم التى يتضمنها العمل ، فى حين تتأرجح مكانته خارج الفن ، وتكون دائما ثانوية . وفوق هذا فإننا نقيِّم فى الفن كل عنصر فى حدود بنية العمل المفحوص ، ويتحدد المعيار فى كل حالة مفردة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية . أما خارج الفن ، فالعناصر المختلفة المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالى ؛ ويصبح المحك هو المعيار المستقر الذى يطبق على العنصر المفحوص ، أينما ظهر هذا العنصر . وعلى أى الأحوال ، فإذا كان مجال التقييم من السعة ، على هذا النحو ، بحيث يشمل تقريبا « أفعال الإنسان كلها » ، فإنه يكون ـ حقا ـ غير محتمل إلى حد بعيد أن اللغة ينبغى أن تستثنى من التقييم الجمالى ؛ وبعبارة أخرى ، أن استخدامها قد لايكون موضوعا بالنسبة لقوانين التذوق . والدليل المباشر على ذلك أن التقييم الجمالى أحد المعايير الأساسية للنقاء ، كما أنه لايمكن تصور تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالى .

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة ، وهامشى ٥ ، ٦) .

والتقييم الجمالى له وضعه الأساسى اللازم فى تهذيب اللغة بشكل واضح ، وهؤلاء « الصفائيون » الذين ينكرون صلاحيته ، يمررون ، بدون وعى ، حكمهم بناء على خبرتهم الشخصية ؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جمالية ، لايوجد شكل آخر ممكن لتهذيب اللغة السليمة ، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر فعالية من الصفائية . وهذا لايعنى أن الذى يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحق فى الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصى ، كما فعل ذلك بالضبط الصفائيون . فمثل هذا التدخل فى تطور اللغة المعيارية يكون فعالا وهادفا ـ فقط ـ فى الفترات التى يكون فيها التقييم الجمالى الواعى للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية ـ كما كان الحال فى فرنسا فى القرن السابع عشر .

وفى عصور أخرى ضمنها العصر الحالى ، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مألوفة فى تهذيب اللغة السليمة : ذلك أنه ينبغى على الذى يكون فعالا فى تهذيب اللغة السليمة أن يحذر ألا يفرض على اللغة المعيارية باسم لغة منضبطة ، حالات من التعبير تنتهك القانون الجمالى (منظومة القوانين) المعطى فى لغة تامة . ويمكن القول بموضوعية ؛ إن التدخل بدون الانتباه للقوانين الجمالية يعوق تطور اللغة أكثر مما يطورها . فالقانون الجمالى ، الذى لا يختلف من لغة إلى لغة فقط ؛ بل يختلف أيضا بسبب العصور المتطورة المختلفة فى تاريخ اللغة نفسها ـ هذا القانون يجب أن يُتحقق منه عن طريق البحث العلمى ، كما يجب أن يوصف على نحو مضبوط بقدر الإمكان ، (لم نحص هنا فى هذا السياق التكوينات الوظيفية الأخرى ، التى لكل منها قانونه الجمالى) . هذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للسؤال عن الطريقة التى يؤثر بها التقييم الجمالى فى تطور معيار اللغة المعيارية . ولنأخذ فى اعتبارنا أولا الطريقة التى يتزايد بها معجم اللغة المعيارية ويتجدد . فالكلمات التى تتولد من العامية أو اللهجات ، أو اللغات الأجنبية ، تكون ، كما نعلم من تجربتنا

الذاتية ، مأخوذة بسبب جدتها وعدم شيوعها ، أى ، من أجل أهداف خاصة بالأمامية ، حيث يؤدى التقييم الجمالى دائما دورا مهما . والألفاظ الشعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضا بالطريقة نفسها ، على الرغم من أننا أيضا فى هذه الحالات نتقبل أسبابا خاصة بالتوصيل (الحاجة إلى ظل جديد للمعنى) . ومع ذلك ، فتأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليس محدودا بالألفاظ ؛ فالأنماط الصوتية والنحوية (الكليشيهات) يمكن أيضا ، على سبيل المثال ، أن تقتبس - والأخير يكون لأسباب جمالية فقط حيث إنه من الصعب أن تكون هناك أية ضرورة خاصة بالتوصيل تستدعى تغيير الجملة والتركيب الصوتى الشائع فى حينه . ومما هو مثير جدا فى هذا الجانب ما لاحظه الشاعر ج . كوكتو J. Cocteau فى كتابه السر الاحترافى Le secret professionnel (باريس ، ١٩٢٢ ، ص ٣٦) من « أن ستيفان ما لارميه Stephane Mallarme مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يعى الصحفيون ذلك » . وعلى سبيل التوضيح ، ينبغى أن نشير إلى أن مالارميه كان يحطم بشدة العلاقات النحوية والنسق اللفظى فى الجملة الفرنسية المقيّدة بشكل لا يقارن بالتشيكية ، حتى صار عاملا نحويا . وعلى الرغم من هذا التحطيم المركز أو ربما بسببه ، فإن مالارميه أثر فى تطور تركيب الجملة فى اللغة المعيارية .

إن تأثير التقييم الجمالى على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره ؛ وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام المنظرين . وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال ، دراسات معجمية قليلة حول قبول التعبيرات الشعرية الجديدة فى اللغة التشيكية ، وعن أسباب ذلك القبول* ؛ . . . غير أنها لاتزال باقية كمحاولة معزولة . ومن الضرورى أيضا البحث عن طبيعة التقييم الجمالى ومستواه فى اللغة المعيارية . والتقييم الجمالى يتأسس هنا (كما هو دائما ، عندما لا يتأسس على بناء فنى) على معايير لها صلاحية مؤكدة بشكل عام . أما فى الفن ، بما فى ذلك الشعر ، فكل عنصر يقيّم من خلال علاقته بالبناء . وتكون المشكلة فى التقييم هى تحديد كيف وإلى أى مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط فى البناء الكلى ؛ وما المعيار الذى يقدمه السياق فى بناء ما ولا يستخدم بالنسبة لسياق آخر . ويكمن الدليل فى حقيقة أن عنصرا بعينه قد يُدْرَكُ بنفسه بوصفه قيمة سلبية فى حدود المعيار الجمالى الملائم ؛ ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا ؛ ولكنه ربما يقيّم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز على أنه عنصره الجوهرى بسبب هذه السمة التحريفية بالتحديد . وليس هناك بناء جمالى خارج الشعر ، ولا فى اللغة المعيارية (ولا فى اللغة عموما) ؛ ومع ذلك ، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية ، كل منها يطبق مستقلا على عنصر لغوى معين . وهذه المنظومة ، أو القانون ، يكون مستقرا فى عنصر معين فقط ، وفى بيئة لغوية معينة . ومن ثمّ ، فالقانون الجمالى الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة للعامية . ولهذا فنحن فى حاجة إلى وصف وتحديد لخصائص القانون الجمالى فى اللغة المعيارية فى وقتنا الحاضر ، ولتطور هذا القانون فى الماضى . وهذا واضح ، بطبيعة الحال ، كى نبدأ القول بأن هذ التطور ليس مستقلا عن التراكيب المتغيرة فى الفن الشعرى . فاكتشاف القانون الجمالى المقبول فى لغة معيارية معينة والتقصى عنه قد لايكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط ، ولكن أيضا ، وكما قيل من قبل ، لأهميته العملية فى تهذيبها .

ولنعد الآن للنقطة الرئيسية فى دارستنا ، ونحاول أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر .

فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة ، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها . وعلى هذا فليس هناك مايبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء ، خالقين للغة المعيارية على النحو الذى يجعلهم مسئولين عن حالتها الحاضرة . وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر ، بما هو مادة للوصف العلمى ، لمعيار اللغة القياسية ، ولا إنكاراً لحقيقة أن تطور قوانين اللغة المعيارية لايحدث بدون تأثر بالشعر ؛ فتحطيم قانون اللغة المعيارية ، مع ذلك ، هو الجوهر الحقيقى للشعر ؛ ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون . وهذا ماصاغه بوضوح فيرديناند برونو Fer-dinand Brunot) فى وقت مبكر جدا ١٩١٣ (الهيمنة على مادة اللغة ، مجلة اللغة الجديدة ، عدد ٢٠) :

« لا يمكن أن يكتفى الفن الحديث ، والمتميز فى جوهره ، دائما وفى كل مجال باللغة المعيارية وحدها ؛ ذلك أن القوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تفرض على الشاعر بإطلاق ، وإلا أصبحت استبدادا غير محتمل ؛ فالشاعر الذى يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة ، يحدث أشكالاً شخصية من التعبير الحدسى ؛ وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعى ، وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التى يفرضها عليه إلهامه الخاص . والحكم النهائى سوف يقدمه الرأى العام » . ومن المهم أن نقارن مقولة برونو هذه بمقولة أخرى لهالر Haller سنة ١٩٣١ ، (مشكلة اللغة السليمة) : «يحاول كتابنا وشعراؤ نا فى عملهم الإبداعى أن يستبدلوا بالمعرفة الشاملة بأدوات اللغة نوعا من البراعة الخيالية ، هم أنفسهم غير مقتنعين بها بجدية . إنهم يدعون لأنفسم حقا لا يمكن إلا أن يكون امتيازا غير عادل ؛ فأشياء مثل المهارة ، والموهبة ، والإلهام ، أو ما إليها لا يمكن أن توجد فى نفسها ولنفسها ، تماما مثل الإحساس المشهور باللغة ؛ إنه يمكن فقط أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة المسبقة . فبدون استناد واع إلى الأدوات الكاملة للغة ، لم يعد مؤكدا أكثر من أى فعل تحكمى آخر» . إذا قارنا مقولة برونو بمقولة هالر ، فإننا نجد الاختلاف الأساسى واضحا دون أى تعليق . ولنذكر أيضا نقد يونجمان Jungmann لقصيدة بولاك Polak « سمو الطبيعة » ، التى يستشهد بها فى مكان آخر من هذه الدراسة . لقد بيّن يونجمان هناك ، وعلى نحو دقيق تماما ، أن السمة المميزة للغة الشعرية هى « عدم شيوعها » ، أى ، صفتها التحريفية . وعلى الرغم من كل ما سبق قوله هنا ، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألايكون دون أهمية بالنسبة للشعر ، مادام هذا القانون هو بالتحديد الخلفية التى تنعكس عليها بنية العمل الشعرى ، وهو الذى على أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحريفا ؛ ذلك أن بنية عمل شعرى ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها — بعد وقت معين — إذا ما انعكست على خلفية قوانين اللغة المعيارية التى تغيرت بعد ذلك .

* حذفت المترجمة حوالى ثلاثة سطور ونصف لأنها تتضمن أمثلة غير دالة بالنسبة لنا .

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعيارية بالشعر ، فهناك أيضا علاقة عكسية ، تلك التى للشعر بقانون اللغة المعيارية . وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية فى تطور اللغة المعيارية ؛ وتبقى بعض الملاحظات التى من اللازم إضافتها . أولا ، وقبل كل شىء ، فإن ما يستحق أنْ يذكر هو أن الأمامية الشعرية فى الظواهر اللغوية ، مادامت ذات هدف خاص بها ، فإنه لا يمكن أنْ تهدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته) . وإذا ما انتقل شىء ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعيارية ، فإنه يصبح شيئا معاراً ، بالطريقة نفسها التى تقتبس بها اللغة المعيارية أى شىء من أى وسط لغوى آخر ؛ حتى الدافع إلى الاقتباس ربما يكون هو نفسه : فالكلمة المعارة من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة مماثلة لسبب خارج عن الجمالية ؛ أى لأسباب خاصة بالتوصيل ؛ وعلى العكس ، فالدافع إلى الاقتباس من لهجات وظيفية أخرى ، مثل العامية ، ربما يكون لأسباب جمالية . والاقتباس من اللغة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر . ومن ثم ، تظهر التعبيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكوينات جمالية جديدة ، وتتسم ملامحها الرئيسية بعدم التوقع ، والندرة ، والتفرد ، فى حين تتجه التعبيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل ، من الناحية الأخرى ، نحو أنماط أصلية مألوفة ، يمكن تبويبها بسهولة فى تصنيف معجمى ما ؛ وهذه هى الخصائص التى تسمح بقابليتها للاستعمال العام . وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة ، مع ذلك ، مكونة من وجهة نظر استعمالها العام ، فربما تكون وظيفتها الجمالية ، بذلك ، معرضة للخطر ؛ ولهذا فهى تتشكل بطريقة غير معتادة ، بتحريفها الشديد للغة ، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى . .

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية صفحتين ونصف صفحة ، وهامشى ٧ ، ٨) .

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، فى اقترابها المتبادل أو بعدهما المتزايد ، تتغير من زمن إلى آخر ، بل فى إطار الحقبة الزمنية الواحدة . ووفقا لهذا القانون المعيارى نفسه ، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه . وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات : فالكاتب ، قل الروائى مثلا ، ربما لا يكون مشوها العناصر اللغوية فى عمله على الإطلاق ؛ (لكن عدم التحريف هذا ، كما لوحظ من قبل ، هو فى ذاته حقيقة فى التركيب الكلى لعمله) أو ربما يحرفها ، لكنه يخضع التحريف اللغوى للموضوع بإعطائه تلوينا معياريا ، فرعيا لمعجمه ، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف ، على سبيل المثال ، أو ربما كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر اللغوية فى ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف اللغوى ، أو لتأكيد التعارض بين الموضوع والتعبير عنه لغويا • ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأولى إلى الثالث ، تزايد التقارب بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية . وليس هذا التصنيف ، بطبيعة الحال ، إلا مجرد تخطيط بهدف التبسيط ؛ ذلك أن الموقف الحقيقى أكثر تعقيدا .

وعلى أى الأحوال ، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية لم تستنفد أهمية الشعر ، بوصفه الشكل الفنى الذى يستخدم اللغة مادة له ، لا بالنسبة للغة المعيارية ، ولا بالنسبة للغة أمة ما على العموم . فالوجود الفعلى للشعر فى لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة ، (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية سبعة سطور) . والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها ، بشكل عام ؛ وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه . إن الشعر يعطى اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة للمتطلبات الجديدة ، كما يعطيها سوعاً أغنى فى وسائل تعبيرها . والأمامية تظهر على السطح وأمام أعين المراقب ، حتى تلك الظواهر اللغوية التى تبقى محجوبة تماما فى القول الذى يهدف إلى التوصيل ، على الرغم من أنها عوامل مهمة فى اللغة . ومن ثم ، وعلى سبيل المثال ، تظهر الرمزية التشيكية ، بخاصة شعر (و . برجينا) O. Brezina (١٨٦٨ ــ ١٩٢٩) ، أمام الوعى اللغوى جوهر معنى الجملة والطبيعة الدينامية لتركيبها . وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذى يهدف إلى التوصيل ، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعانى المتراكمة تدريجيا للكلمات المفردة ؛ أى ، بدون الحاجة إلى وجود مستقل . وآلية التصميم الدلالى للجملة تغطى الطبيعة الحقيقية للظاهرة ، فتظهر الكلمات والجمل ليتبع بعضها بعضا بضرورة واضحة ، وكما تحددها طبيعة الرسالة فقط . ثم يظهر عمل شعرى ما تكون فيه العلاقة بين معانى الكلمات المفردة ومضمون الجملة أمامية . وهنا لا يؤدى نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعى وغير واضح ، ولكن تحدث طفرات دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة ، تلك التى تكون غير مشروطة بمتطلبات التوصيل ، ولكنها معطاة فى اللغة نفسها . ووسائل تحقيق هذه التغيرات المفاجئة هى التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصلى ومستوى المعنى المجازى والاستعارى ؛ فبعض الكلمات فى جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازى ، فى حين تفهم فى الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلى . ومثل هذه الكلمات ، التى تحمل معنى مزدوجا ، هى بالتحديد المواضع التى تحدث فيها الانكسارات الدلالية . وهناك أيضا أمامية العلاقة بين موضوع الجملة والألفاظ ؛ ومثلها مثل العلاقات الدلالية المتبادلة للكلمات فى الجملة . ذلك أن موضوع الجملة يظهر ، بعد ذلك ، محورا لجذب الانتباه المعطى منذ بدايتها ، حيث يكون تأثير الموضوع على الكلمات ، والكلمات على الموضوع ، مكشوفا ، وحيث يمكن للقوة المحددة أن تُحس بتأثير كل كلمة فى الكلمات الأخرى . وتُمثَّل الجملة حية أمام أعين الجماعة المتكلمة ؛ وينكشف البناء بوصفه تناغما للقوى . (ما صيغ هنا منطقيا ، يجب أن يتخيل ، بطبيعة الحال ، كما لو كان إدراكا حدسيا غير مصاغ ، اختزن بعيدا للمستقبل فى شعور الجماعة المتكلمة) . ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك ، ولكنا لن نورد مزيدا من الأمثلة . لقد سعينا إلى أن نقدم شاهدا على المقولة التى ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة للغة تكمن فى حقيقة أنه فن .

• حذفت المترجمة حوالى ثلاثة سطور يشير فيها المؤلف إلى أمثلة خاصة بالأدباء التشيكيين ، غير دالة بالنسبة لنا .

(حذف المترجم عن التشيكية الصفحات التسع ونصف الصفحة الأخيرة)

علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة*

صلاح فضل

علم الأسلوب :

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل فى النصوص المنطوقة أو المكتوبة ، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة ، فإنه يبرز خلال عملية التلقى بشكل لا تستطيع مناهج علم اللغة التقليدية ، من نحوية ودلالية ، أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته . كما أن الوصول إلى تعريف دقيق لمقولة الأسلوب لا يتم إلا بتحديد نظريته ، ومعرفة طبيعة العلم الذى يكرس له بوصفه فرعا لعلم آخر أو قائما بنفسه . ففى نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكانها العلمى الدقيق . وعلى هذا فإنه إذا تصورنا علم الأسلوب جزءا من علم اللغة ، كان علينا أن نحلل نظريته إلى عناصرها المختلفة ، فنجعل أسلوب النصوص الأدبية تطبيقا جزئيا لمقولة أسلوبية عامة ؛ وحينئذ تعتمد النظرية الأسلوبية على علاقة النظام اللغوى العام - بمفهوم « سوسير » - بأسلوب نص معين كمظهر للكلام ، ويتعين عليها أن توضح بعض التصورات المهمة فى الأدب ، مثل أسلوب مؤلف معين ، أو جنس أدبى بأكمله ، وما يعتريه من تطور أو تغير على مر العصور .

فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية ، أو من العلم الذى تنتمى إليه كفرع جزئى منه ، وتخضع لشروطه العامة فى التحقيق والتزييف ؛ وهى فى معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءا من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها . لهذا فإنه فى مقابل « علم اللغة التطبيقى » تقوم عملية « البحث الأسلوبى » التى تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية ، وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد ، بالتضافر مع العلوم الأخرى فى مناطق تلاقيها . وفى البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية - وهى التى تعنينا هنا - ينبغى أن تستكمل دراسة الأسلوب فى مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية .

ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكاليات فى مجال الأسلوب ، تشبه ما وجده العلماء بين علمى اللغة النظرى والتطبيقى . ولا يمكن إقرار هذه العلاقة مالم تقم على أساس أن البحث الأسلوبى - مثله فى ذلك مثل البحث اللغوى التطبيقى - يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب ، واللغة والحياة من جانب آخر . وهنا تنجم صعوبة أخرى فى البحث الأسلوبى ، نابعة من أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى ، كما

يقتضى النموذج المفترض ، بل يتم فى أسعد الحالات على أيدى علماء لغة مهتمين بالأدب ، أو دارسى أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية . لكن هذا لا يعدل من الأمر الأساسى شيئا ، وهو أن البحث الأسلوبى المعتمد على التحليل اللغوى يقع مبدئيا فى المنطقة المشتركة بين العلمين ، وينتمى إليهما - على الأقل فى مراحله الأولى - بالتساوى ، وأنه يمثل الحلقة الوسطى فى ثالوث متكامل ، يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ، ويثنى بالبحث المنهجى الإجرائى ، ثم ينتهى إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة .

فإذا ما تأملنا العملية الأخيرة ، وهى التحليل الأسلوبى ، وجدنا أنها تتمثل فى تطبيق المناهج التى أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبى يعادل الكلام ؛ فالتحليل الأسلوبى إذن يتعامل مع ثلاثة عناصر :

١ - العنصر اللغوى ؛ إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها .

٢ - العنصر النفعى ، الذى يؤدى إلى أن ندخل فى حسابنا مقولات غير لغوية ، مثل المؤلف ، والقارىء ، والموقف التاريخى ، وهدف الرسالة وغيرها .

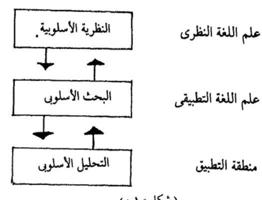
٣ - العنصر الجمالى الأدبى ، ويكشف عن تأثير النص على القارىء ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له .

ومع أنه ينبغى للتحليل الأسلوبى أن يكون كاشفا فى جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة ، فإنه من الوجهة العملية كثيرا ما يغفل بعضها ، مثل مؤلف النص ، أو الموقف التاريخى ، إن لم يتضح له الدور الذى يقوم به فى تكوينه . بيد أن جميع هذه العناصر مترابط مبدئيا ، وبعضها مبنى على الآخر ، مهما خلت منها بعض التحليلات . أما دور العناصر الأدبية الخالصة ، واستيضاح كيفية فعاليتها ، فإن هذا يقتضى أن تؤخذ فى الحسبان مقولة تلقى القارىء لتأثير النص الجمالى ، بوصفه تدعيما للعنصر النفعى . وفى هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبية مدّنا ببيانات كافية لتفسير الأدب . ويصبح الهدف الرئيسى للتحليل الأسلوبى العميق هو إدراك مدى تكامل هذه العناصر الثلاثة فى تحقيق الحد الأقصى لفعالية النص . (١ : ٢٥)* .

ويوضح علماء الأسلوب طبيعة العلاقة المتوازية بين مستويات المجالين اللغوى والأسلوبى بالنموذج التالى : (انظر شكل « ١ »)

وتشير الأسهم إلى أن النظرية الأسلوبية قد تطبق على مجال التحليل بما يجاوز حدود المناهج التى أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية ؛ أى أن عمليات التحليل تولد المناهج المثرية للنظرية ، والعكس صحيح أيضا من الناحية الأخرى ؛ إذ

* يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصادر ، ويشير الرقم الثانى إلى أرقام الصفحات المنقول عنها .



(شكل « ١ »)

نستكمل المعارف التى نصل إليها عبر التحليل الأسلوبى بمطابقتها على ردود الفعل الأدبية ، ومدى توافقها المنهجى مع الملامح النظرية الجمالية . فكل مجال من المجالات الثلاثة يمد الآخر ويتغذى بمقولاته فى الوقت نفسه . على أن هذا النموذج البسيط لا يلبث أن يتعقد بشكل واضح عندما تبرز ضرورة عدّ منطقة البحث الأسلوبى مركز التقاء تنتظم على ساحته بقية المجالات الجزئية المتصلة بالعلوم الأخرى غير اللغوية . (١ : ٢٨) .

وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل عند دراسة علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة ؛ أما الآن فحسبنا أن نشير إلى أن النموذج السابق يعد بلورة متقدمة لكثير من العناصر التى ينبغى أن نتأملها على مهل ، حتى ندرك مكونات علم الأسلوب وأبعاده .

إن علم الأسلوب - طبقا للمدرسة الفرنسية - هو « دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة » . وهذا تعريف مبسط ومقبول فى جملته ، لكنه يثير كثيرا من المشكلات . ومن أهم هذه المشكلات مفهوم كل من « الفكر » و « اللغة » الذى يوشك أن يتسع تدريجيا حتى يشمل جميع وجوه النشاط الإنسانى فى الحياة عبر التاريخ . غير أن المشكلة المحددة هنا تتصل بكلمتى « طريقة » و « تعبير » ؛ فهما يتسمان باللبس والتعقيد ، ويتعين لتوضيحهما تحليل مراتب التعبير وكيفيات توظيفه . فكيف نفهم « التعبير عن الفكر » ؟ هل هو فكرنا أو أى فكر آخر ؟ وما المقصود بكلمة طريقة ؟ إن مناقشة هذه القضايا ضرورى لتوضيح طبيعة علم الأسلوب .

فالتعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية ، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وعرضه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل ، بما يحيط به من بواعث ، ويدخل فيه من مكونات . وهذا ما يحدو بعض علماء الأسلوب إلى وضع دراستهم على المستوى اللغوى فحسب ، تضييقا للمجال حتى يمكن تغطيته ، تاركين بقية الجوانب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلم الجمال والأدب (٢ : ١٢) . فإذا حللنا كلمة « فكر » ذاتها رأينا بعض الباحثين يفهم منها الفكر فى عمومه وشموله ، داخل مراتبه ومقاماته التى يدرس علم الأسلوب طرائق التعبير عنها ، مثل المحدد المعين ، والمجرد ، والحسى ،

والإرادى ، والتهكمى ، وغيرها ، فى حين يفهم آخرون منها ما يقتصر على فكر مؤلف ما ، فى موقف تاريخى معين . وهناك فريق - خاصة من اللغويين - ينطلقون من الصيغ إلى مضمونها وما ينجم عنها من تأثيرات محسوسة ، فى حين يهتم الفلاسفة بدراسة اللغة ، انطلاقا من الفكر الذى تعبر عنه . وبقدر الاختلاف فى المنظور تختلف مناهج البحث التى تتراوح بين أقصى درجات النزعة الإحصائية الرياضية ، إلى الأحكام التقويمية الذاتية الجمالية . وقد أدى تعدد هذه المنظورات المتشابكة المتداخلة أو المتقاطعة المتنافرة إلى أن أصبح علم الأسلوب يشمل المجال التعبيرى بأكمله ، حتى لم تعد هناك أية ظاهرة لغوية أو أدبية لا يمكن تناولها فيه تحت تعريف من تعريفاته ، على نحو يقتضى وضع نوع من النظام العلمى المتماسك له ، وتحديد مجال البحث الدقيق فيه (٢ : ١٣) .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد ميز بوضوح بين جانبين يمثلان الثنائية اللغوية ، هما النظام والاستعمال ، ووضح « سوسير » الفرق بين اللغة بما هى نظام يشتمل على الوحدات والأبنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها ، ومستوى الكلام الذى يقوم فيه المتحدثون أو الكاتبون باستخدام هذا النظام والاختيار منه ، والتنفيذ الفردى لبعض إمكاناته ، فإن علم الأسلوب ينبغى أن يفيد من هذا التمييز . وقد جاء علم النحو التوليدى ليضع ثنائية قريبة من ذلك - وإن لم تكن مطابقة للأولى - تتقابل فيها الكفاءة والاختصاص مع الممارسة والفعل . ويؤثر معظم الدارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردى للغة ، أى إلى مجال الكلام والممارسة ، وإن لم يخل هذا الحل من بعض المشكلات . فهناك من يحاول إقامة مفهوم الأسلوب على كلا المستويين ، أو على نقطة التقائهما . ولعل السبب فى بروز هذه الاتجاهات يرجع فى أساسه إلى إعطاء كلمة « الأسلوب » دلالة مختلفة من حالة إلى أخرى ، وعدم التمييز بين أسلوب النصوص الفردية المحددة من جانب ، والأسلوب الجماعى للغة من جانب آخر .

وهكذا ترتبط دراسة الأسلوب ارتباطا وثيقا بالبحث فى أنماط التنويعات اللغوية العامة . ولابد من افتراض أساس تنطلق منه ، هو أن كل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة ، على الباحث أن يقوم بتجميعها واختبار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة ، مثل التوزيع الاجتماعى والجغرافى والتاريخى . وتمثل الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية إحدى هذه الوجهات ؛ إذ تعد مستوى قائما بذاته ، قد يسمى لدى بعض الباحثين « اللغة الشعرية » ، ويسمى لدى آخرين « التوظيف الأسلوبى للأدب » . ويعد الخلط بين هذه المستويات من أهم أسباب تعثر البحوث الأسلوبية ؛ الأمر الذى يجعل الباحثين يلحون على ضرورة التمييز بين الأسلوب الأدبى الذى يشير بوضوح إلى لغة الأدب كجزء من النظام اللغوى العام ، والخواص الأسلوبية التى يتميز بها نص أدبى محدد . (١ : ٣٥) .

هناك إذن تصورات أسلوبية خاصة بالأدب وقضاياه ؛ وهى التى ينبغى اختبار قيمتها وصلاحيتها . وهى تختلف عن نظريات التنويعات اللغوية ، التى لا تكاد تصلح لبحوث المنطقة المشتركة بين اللغة والأدب ، إلا أن تتكيف مع أسلوب النصوص الأدبية بمقتضياته المحددة . ومن أهمها أن الأسلوب الأدبى لا يمكن أن يدرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التى يشترك فيها المؤلف والقارىء عبر النص . وهذا المفهوم على وجه الدقة هو الذى تتجاهله بعض تعريفات علم الأسلوب التقليدية ؛ فنجد « كايسر » مثلا ينطلق من مفهوم أن العمل الأدبى فى ذاته له أسلوبه الخاص ؛ ويوضح « ستايجر » اتجاه عملية التفسير التى يعدها «مركز الثقل» بأنها «النقد الأسلوبى أو الشرح المنبثق للنصوص » .

على أن هذه المحاولات لفهم الأسلوب بوصفه أسلوب العمل الأدبى ، وتحليله وشرحه ، ابتداء من هذا العمل ذاته فحسب ، إنما كانت رد فعل لاتجاهات جزئية أخرى ، تغرق فى تاريخ الأدب وفى قصص حياة مؤلفيه ، وتمعن فى تأويل تاريخ اتجاهاته الروحية والفكرية ، على نحو جعلها تمضى إلى الطرف الآخر فتدعو إلى دراسة العمل الأدبى وأسلوبه وشرحهما فى عملية تفسيرية منبثقة منه ذاته ، دون التفات إلى الظروف والملابسات النفسية المتصلة بمؤلفه ، أو سياقه التاريخى . وعلى هذا نجد تلك النظرية تغفل مقولة المؤلف والقارىء ، ولا تشير إلى ظواهر إنتاج النص ولا عمليات تلقيه . وفى مقابل ذلك فإن تحليل هؤلاء الباحثين لأسلوب ما غالبا ما يضطر إلى الإشارة إلى مؤلف العمل الفنى ، وإلى التأثير الجمالى الذى يمارسه هذا العمل ، على نحو يقوم بدور مهم فى تفسير النص . وهنا يتجلى عدم الوفاق بين النظرية والتحليل الأسلوبيين طبقا لهذه المفاهيم .

وربما زاد الأمر خطورة ، وكشف عن قصور هذه التعريفات المنبثقة لعلم الأسلوب ، ما لوحظ من أن دراسة الخواص المحددة لأسلوب النص الأدبى لا يمكن أن تتم ـ طبقا لنظرية المعرفة ـ انطلاقا من الشىء ذاته فحسب ؛ إذ لا يتأتى وصفه إلا بالاعتماد على عمليات تجريبية مقارنة . وفى الواقع تتم مقارنته ـ مثلا ـ بثروة الدارس من التجارب التى تكونت على أساس النصوص المقروءة من قبل فى اللغة نفسها ، والعصر ، والجنس الأدبى ، أو تقارن بمجموعة من الأفكار المسبقة عن كيفية تكوين الأسلوب الجيد . لكن هذه المقارنات لاتتم عادة بطريقة واعية منتظمة فى التحليل الأسلوبى ، ولا ينص عليها فى تعريف علم الأسلوب ، بل تظل ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها .

ويضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية يتم تصورها ابتداء بطريقة شمولية بوصفها وحدات متجانسة . وهذا ما يجعل الأسلوب يظهر متوافقا معها ، ونابعا من بنيتها التى تحددت من قبل . فتصور الأسلوب على أنه ظاهرة منبثقة من النص لا يزال

يتردد فى كثير من التحليلات الأسلوبية ، على ما يفتقر إليه من التأصيل اللغوى ، والانفصام بين النظرية والممارسة ، وفكرة الأدب نفسها ، الأمر الذى يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية . (١ : ٤٦) .

وهناك اتجاه يربط بقوة بين علم الأسلوب وعلم النفس فى وحدة عضوية : ومن أكبر دعاته الباحث الفرنسى « ماروزو » ، الذى يرى أن علم الأسلوب ينبغى أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفه للنفس البشرية . وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجا منها . فهناك من يضخم ويعظم ما يقع عليه بصره ؛ وهناك من يفعل العكس فيصغره ويحتقره ؛ كما أن هناك من يرى الحياة بلون وردى ، ومن يراها سوداء قاتمة . هذه الرؤى المختلفة يتم التعبير عنها بإجراءات معينة هى هدف البحث فى علم الأسلوب .

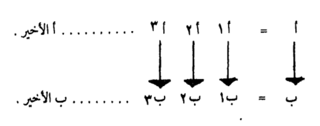
وبهذا يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتمادا تاما ، ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمق القائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التى تستهدف رصد مختلف أوضاع النفس البشرية فى أحوالها المتكاثرة ، وتتعقب آثار الحالات النفسية فى التعبير اللغوى . وبما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحى بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الوعى واللاشعور ، فإن هذه الأحوال لابد أن تنعكس فيها . وقد أمعن بعض تلامذة « ماروزو » فى هذا الاتجاه ، إلا أنهم جعلوا الدراسة الأسلوبية مقصورة على البحث فى الأسباب النفسية البحت ، دون أية إشارة إلى العوامل التعبيرية اللغوية والجمالية . وقد أدى إغفال هذه القيم الأخيرة إلى إضفاء أهمية مبالغ فيها على الأعمال الخالية من أية قيمة فنية أصيلة ، لأنها تخدم هدفهم فى التحليل النفسى بشكل مباشر ، حيث يعد العمل الأدبى وأسلوبه مجرد وثيقة صالحة للكشف عن حالة الفنان النفسية فى سوائها وشذوذها . وهذا ما يخرج بالدراسة عن مجال علم الأسلوب ، ليضعها بأكملها فى نطاق البحوث النفسية . (٣ : ٢٦) .

ويرى أنصار المدرسة الأسبانية أن علم الأسلوب يعد حتى الآن نقطة التقدم الوحيدة نحو تكوين علم حقيقى مستقل للأدب ؛ فهو ــ كما يقول « داماسو ألونسو » ــ محاولة فى المنهج ، وليس علما مكتملا . وعندما يتكون هذا العلم بالوصول إلى شبكة كاملة من القواعد فإنه سيندمج حينئذ مع علم الأدب ؛ لأن علم الأدب لن يكون له من هدف سوى المعرفة العلمية للإبداع الأدبى . لكن من يكتبون اليوم عبارة « علم الأدب » لا يخلو أمرهم من أحد احتمالين :

إما التعبير عن رغبة حميدة لم تتمثل بعد فى نظام متكامل ؛ وإما التفاخر الأجوف الذى يهرف بما لا يعرف . وأكثر من ذلك عندما يتم تنظيم الأسلوب ــ أو علم الأدب ــ فى نظم محددة ، فربما يكون قد أدرك كل شىء فيما عدا هدفه الأخير ؛ ربما يكون قد قاس كل شىء ، ووضع قوائم وجداول لكل شىء ، إلا أنه ستفلت من بين أصابعه كالماء « وحدة العمل الفنى المتفردة » ، وإن كانت هذه البقية ــ غير القابلة للمعرفة العلمية ــ ستنحصر كل يوم حتى تقتصر على حدها الأدنى فحسب .

على أن المعرفة العلمية الأسلوبية للعمل الأدبى ــ فى تقديره ــ ليست مجرد استمتاع ذوقى ، ولا تتضمن أية محاولة تعليمية ، بل إن البون شاسع بينها وبين لذة القارىء وهدف الناقد المباشر . فعند تحليل أية قصيدة مثلا ، نجدنا أمام متواليات صوتية تحدث فى الزمن ، وهى الدوال ، وأمام مضمون معنوى هو المدلولات . والدال تعديل للعالم الطبيعى قابل للقياس والتسجيل بمنتهى الدقة ؛ فهو مجموعات من الأصوات لها استمرارها وكثافتها وارتفاعها ووقعها . وهو بهذا مثل أى موضوع آخر تعالجه العلوم الطبيعية . أما المدلول فهو ــ من خلال الدال ــ تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية ، لا يقاس ولا يسجل ، ولا نستطيع أن نحلله إلا بطريقة مبهمة تقريبية ، مع أننا نتلقاه بشكل مباشر فى تعقيده الخصب الهائل . ففى أبسط القصائد نجد المدلول عالما بأكمله ؛ ومهمة علم الأسلوب الأولى هى محاولة النفاذ إلى هذا العالم .

لكن من أين ؟ ويجيب « داماسو ألونسو » عن هذا التساؤل قائلا إن الواقع يقدم لنا أول مسار طبيعى من ناحية الدال ؛ فلنأخذ إذن القصيدة بوصفها وحدة دالة ، ونتعرف من خلالها المدلول . وإذا كان كل دال ومدلول يمثلان وحدتين مركبتين من عدد من العناصر ، فإنه تربطهما مجموعة من العلاقات ، وكل عنصر مكوّن فيهما مرتبط بالعنصر الآخر . فلو سمينا دالا معينا مثلا فإن عناصره التى يتكون منها تصبح (أ ١) و(أ ٢) و (أ ٣) . . . إلى (أ) الأخير . ويكون ب هو مدلوله المطابق له ، المكون بدوره من عناصر (ب ١) و (ب ٢)و (ب ٣) إلى (ب) الأخير . ولابد للتطابق بين (أ) و (ب) أن يعنى دائما وجود مجموعات من التطابقات المنتظمة للعناصر هكذا :



ونحن أيضا نوع من الأجهزة التسجيلية ــ شديدة الدقه والتعقيد ــ لرصد هذه الدوال ؛ فالتأثير الذى تتركه ، أو التسجيل الذى تخلفه فى نفوسنا هو المدلول ؛ وهو تسجيل

عفوى ؛ فالعنصر الصوتى ــ مثل الحرف أو مجموعة الحروف ــ وليكن(أ ٧) ، يثير فينا حدسا معينا ، أى (ب ٧) . لكن تمثل الأمر على هذا النحو يصبح تبسيطا مخلا زائفا للعلاقة بين الدال والمدلول الشعرى كمجموعة من الأزواج المستقلة ؛ إذ من الجلى أن كل هذه الأزواج متداخلة . وهذا هو قانون الشعر الأساسى ، الناجم بشكل مباشر عن طبيعته الزمنية ؛ فكل من هذه الروابط يتأثر بحضور الروابط الأخرى ، خصوصا القريبة منه ، فى سلسلة متتالية تشمل الجميع .

هناك إذن ، بالإضافة إلى هذه الروابط الرأسية التى تقوم بين عناصر متقابلة من الدال والمدلول ، شبكة أخرى من الروابط الأفقية ، حيث نجد ــ مثلا ــ أن الرابط (أ ٧) ــ (ب ٧) ليست له قيمة مستقلة ، بل هو مشروط بما حوله (أ ٦) ــ (ب ٦) و (أ ٨) ــ (ب ٨) فى سلسلة غير مقطوعة ؛ وكل واحد من هذه الأزواج مشروط بدوره بما يليه ؛ وهكذا .

وهذه المجموعات من الروابط الرأسية والأفقية هى التى تكون القصيدة بوصفها وحدة عضوية ، وهى التى تتضمن ــ فى نهاية الأمر ــ السر العميق للشكل الشعرى . والحدس الشامل أو أثر المدلول (ب) للقصيدة ليس سوى جملة كل هذه الحدوث الجزئية ، لا مضافا بعضها إلى بعض فحسب ، بل مضروبا أيضا ومطروحا كذلك . (٤ : ٤٠٤) .

والهدف الحقيقى لعلم الأسلوب إذن هو البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ، بحثا يتوخى تكاملها النهائى ، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها . وهنا تبرز ــ فى تقدير الباحث ــ المشكلة الرئيسية فى علم الأسلوب ، وهى التماسّ بين هذين الجانبين : الجانب الطبيعى المتمثل فى الدوال ؛ والجانب المعنوى أو الروحى المتمثل فى المدلولات .

ويلاحظ أننا عندما نتخذ هذا المنظور فى الدراسات الأسلوبية ، بالتركيز على أهم العناصر الدالة وعلاقاتها المتبادلة ، وكيفية تحولها إلى ردود فعل فى نفوسنا ، فإن ما نفعله فى الواقع إنما هو توجيه الانتباه إلى نقطة تصبح فيها نفس القارىء مجالا لعرض ما قام بنفس المبدع ؛ فهو مشروع يشبه ما نعانيه فى القراءة حدد فى نفس الشاعر حدسا اختياريا للعناصر التعبيرية التى اتكأ عليها . وبهذا فإن البحث الأسلوبى يجد نفسه متصلا بشكل غير مباشر بلحظة فجرية فى عالم مبهم من الأفكار والعواطف والإيحاءات التى كانت تتردد فى نفس الشاعر ، قبل أن تتبلور وتتشكل فى مخلوق صاف دقيق هو القصيدة . (٤ : ٤٠٦) .

وربما كان ثمة أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية ويتأملون فى دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ؛ فالمنهج إذا أريد له أن يكون علميا بهذا الشكل ، أصبح مستحيلا ؛ لأن عدد العناصر التى ينبغى تناولها تجعل الدراسة غير ممكنة على الإطلاق . وليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق . ولابد أن يعتمد هذا الاختيار ــ عند « داماسو ألونسو » ــ على الحدس ، وهو يؤكد أن منهج البحث العلمى للعمل الأدبى يحتاج فى إحدى حلقاته التى لاغنى عنها إلى هذا الحدس ؛ إذ إن التحليل العلمى لجميع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى محال ؛ لأنها مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ؛ والحدس وحده هو الذى يدلنا ــ أمام العمل الأدبى ــ على الجانب الذى يتسم بالخصوبة والاتجاه الصحيح فى تناوله . ونتيجة للطابع المتميز الفريد فى كل نموذج أدبى ، فإن اتجاه البحث ومقاصده ، والعناصر التى ينبغى تحليلها أسلوبيا كى تؤدى إلى نتائج مثمرة ، تختلف من حالة إلى أخرى . وكثيرا ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلا بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ نتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله .

وإذا كان هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبى فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول ، أى من الشكل الخارجى إلى الشكل الداخلى . وفى سبيل البحث عن المعرفة العلمية للمدلول فإننا نستبدل الصورة المستعصية للشكل الداخلى للقصيدة ، ونحل محلها مجموعة من الحالات السابقة للفنان ؛ فبين درجة الصفر ــ وهى الفراغ الإبداعى ــ وواقع العمل الفنى ، نفترض مجموعة متزايدة من الحالات ، تستقطب كلها نحو الشكل الداخلى ، الذى يعد آخر عنقودها ، أو آخر أعضائها ، الذى يتوافق تماما مع الشكل الخارجى أو الدال ؛ ويثبت هذا العضو بفضل توافقه المطلق مع الدال . فإذا كنا نلجأ ــ كى نشرح عمليا مدلولا ما ــ إلى التأمل والتحليل للدال الذى يؤدى إليه ، فإن الوسيلة الحقيقية المهيأة لدراسة المدلول هى متابعة مجموعة من الحالات المتوالية فى التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلى ، إلى أن نرى توافقه التام مع الدال الماثل أمامنا .

ولكى نحقق هذه المتابعة قد نستعين أحياناً بمعلومات بعيدة ، يدخل فيها مايتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع ، وتربيته العلمية ، وخبرته الأدبية ، وحياته ، وردود فعله النفسية تجاه وسطه ، وغير ذلك من معلومات . لكن علينا أن نستحضر أمراً جوهرياً ، وهو أن دراسة حياة المؤلف وفكره وتربيته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسى ، هو كيفية تشكل عناصر المدلول فى عمله الأدبى . وإذا كانت الدراسات التى تمضى من الشكل الخارجى إلى الداخلى قد أحرزت كثيراً من التقدم ، فإن دراسات الاتجاه العكسى ما تزال

بحاجة إلى تنمية مضطردة ، للوصول إلى الروابط المحددة الدقيقة بين الدال والمدلول فى الرمز اللغوى . وهذه الشبكة من الروابط هى الشكل الأدبى الذى ينحو علم الأسلوب لاستجلائه ، واستصفاء أدق معالمه وأكثرها فعالية (٤ : ٤١٦) .

ومن ناحية أخرى يرى الباحثون أنه إذا كانت المقارنة بين العلاقات المختلفة هى جوهر التحليل الأسلوبى ، فإن تحديد أسلوب مؤلف معين يتمثل أيضاً فى مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له . ومعنى هذا أن علم الأسلوب ذو طابع مقارن واضح ؛ إلا أنه يمكن بالإضافة إلى ذلك تصور علم أسلوب مقارن ، مثل علم الأدب المقارن ، يركز اهتمامه الأساسى على المصادر والتأثيرات الأسلوبية ، على أساس أن تحليل المصادر الأسلوبية والكشف عنها بمنهج علمى دقيق لم يتسن للباحثين حتى الآن ، مع أن الأفكار عادة تعد ثروة مشتركة فى أى عصر ، فى حين ينتمى الأسلوب إلى الإنسان . ومعيار أصالة المؤلف ، وتأثيره الحقيقى الفعال على غيره ، قد يتمثلان فى رأى هذا النفر من الباحثين فى قوة لغته أكثر من تفكيره . ومن هنا يتعين إفساح مجال واسع فى علم الأسلوب لمعرفة تبادل التأثيرات بين الكتاب فى الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة ، ومدى مايحتويه ويستوعبه كل منهم من عناصر تراثية تتصل بهذه الجوانب ، وطريقة تطويعها لملاءمة العناصر الحديثة . (٢ : ١١٨) .

أما وضع علم الأسلوب بين العلوم الطبيعية والإنسانية فلا مجال للشك فيه ؛ إذ إن وصف العناصر الأسلوبية فى النص الأدبى وتصنيفها يساعداننا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى ، وإن كانا لا يؤديان إلى قانون عام مضطرد ، حتى لو أضفنا نصوصاً أخرى محللة للمؤلف نفسه ، أو العصر نفسه ، أو لمواقف شبيهة بما ندرسه . ومن هنا ندرك سر تمسك كثير من التيارات الأسلوبية بالطابع الوصفى البحت ، وإصرار الباحثين على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغوية بطريقة تلخيصية صافية . وإذا كان التصنيف فى العلوم الطبيعية يكشف عن النظام الماثل فى الطبيعة ، وكان هذا النظام غير منظور بدون العمل التحليلى ، كما هو الحال ــ مثلاً ــ فى علوم النبات والحيوان ، فإن تنظيم الظواهر الطبيعية شيء يختلف عن تنظيم الاختيارات الفردية الحرة اللامتناهية . وربما كان تصنيف هذه الخيارات يعنى ــ من ناحية أخرى ــ عزلها عن سياقها المحدد ، أى عن العمل الأدبى ، ويؤدى ــ من ثم ــ إلى علم شكلى صرف ، على نحو يجعل من الضرورى أن نقصد بالتنظيم العلمى فى الأسلوب وضع نظام مقبول لعناصر العمل الفنى ، بالنظر إلى علاقاتها فيما بينها ، وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله .

ولو تجاوز البحث نطاق العمل المفرد ، بهدف تأصيل علم الأدب كما يطمع بعض الدارسين ، لوجب أن يتسع منظوره ليشمل جميع العلاقات المتبادلة . وهذا ما يبعده عن العلوم الطبيعية ؛ لأن النظام الذى يصل إلى هذا الحد لابد أن يعتمد أيضا على العلاقات المنتزعة من التاريخ لا من الطبيعة ؛ فاللحظة التاريخية هى التى تشرح سبب استعمال بعض المواصفات الأدبية ، بالإضافة إلى ذوق المؤلف والاتجاه النفسى للعمل وللمجتمع الذى ينبت فيه الشكل الأسلوبى . وبهذا المفهوم فإن علم الأسلوب يصبح من العلوم التاريخية الإنسانية وليس من العلوم الطبيعية . وهذا يعنى أن أية ظاهرة أسلوبية إنما هى ظاهرة ثقافية مشروطة بالتاريخ ، وأن أى شرح واقعى لها ينبغى أن يكون وصفياً وتطورياً معاً ؛ فالظاهرة الجمالية بطبيعتها ظاهرة ذوق ، أى أنها أيضا تاريخية ، والطابع الفيلولوجى الذى يضم كل تلك العناصر يحصر الأسلوب إذن فى نطاق العلوم الإنسانية . (٥ : ٣٣) .

ويرى « هاتزفيلد » أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة فى عِلم الأسلوب ؛ فلا ينبغى أن نتحدث عن علم أسلوب جمالى ، وآخر لغوى ، وثالث نفسى ، بل لابد من إدماجها وتكاملها فى اتجاه واحد ، قد يكتسب طابعاً لغوياً بالنسبة للمادة المستخدمة فى أقصى حالاتها ، ونفسياً بالنسبة للبواعث الدافعة إليه ، وجمالياً بالنظر إلى الشكل الخارجى للقول والتأثير الناجم عنه . وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة فى النص ؛ ودراستها تعنى التفقه فيها . ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلاً لفقه اللغة ، لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب ؛ أى أنه فقه جمالى يشغل ــ كما يقول « سيدلير » ــ بما يحول وثيقة لغوية إلى عمل فنى مكون من كلمات . والعمل الفنى المكون من كلمات إنما هو نص أو قول موسع ومتشابك وتام فى ذاته ، تدخل فيه بالإضافة إلى العناصر اللغوية عناصر أخرى غير لغوية ، سواء كانت إيديولوجية أو خيالية أو من صنع اللا شعور أو من اللحظة التاريخية ؛ ولها جميعا الأهمية نفسها ، لدورها فى تفسير العناصر اللغوية الفريدة التى ينبغى تحليلها وشرحها . (٥ : ٢٩) .

ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين ؛ فطورا يطلق عليه « فن الشعر » وطوراً آخر يسمى « سيميولوجية العمل الأدبى » ، كما تدرس بعض قضاياه الآن فى نطاق ما يسمى بـ « نظرية النص » . وهذا لا يعنى وجود علوم مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التى تمر بها دراسات الموضوع الأدبى ، ونقطة الارتكاز الجوهرية فى كل دراسة ، والطابع المميز لها . فهى دراسات تنطلق من المادة ذاتها ، أى من اللغة فى أدائها لوظائفها الجمالية فى العمل الأدبى . وتصبح هذه المصطلحات صيغاً متعددة لقصد واحد ، يبحث عن المنهج الملائم ، ويلتمس له التوصيف الذى يناسب مقولاته النظرية ، ومركز الثقل فيه . وهذا ما يدفعنا إلى احترام اختيار المؤلفين لمصطلحاتهم ومبادئهم المنهجية ، ومحاولة إدراك الفروق الدقيقة بين علم الأسلوب البنيوى مثلاً وفن الشعر كما يقدمه « جاكوبسون » .

صلته بعلم اللغة :

يتراءى للناظر أحياناً أن نقاد الأدب وعلماء اللغة يعمل كل فريق منهم خلف جدار سميك يعزله عن الآخر ، ولكى يحدث اتصال مثمر بين الجانبين لا يكفى أن يمد كل منهما يده من فوق الجدار ، أو يرفع صوته ليسمعه زميله ، بل من الضرورى أن يحفر نفقاً يخطط بإحكام كى يصله بالجانب الآخر . وقد تبين أن مشكلات الأسلوب تقع على وجه التحديد تحت هذا الجدار الذى يفصل بين الدراسات الأدبية وعلم اللغة . ومع ذلك قد يصبح من السذاجة بمكان أن نتوقع تلاقى هذه الأنفاق من الجانبين فى يسر . فعلماء اللغة يرون أن البحث فى الأسلوب يعتمد فى جوهره على التوصيف العلمى لبعض الأنماط والأنظمة الماثلة فى الأبنية اللغوية لنص محدد ، ورصد كيفية توزعها . أما الناقد الأدبى فهو ، على العكس من ذلك ، يشغل عادة بقضايا تذهب إلى أبعد من حدود النص ذاته . فهو يهتم برد الفعل لدى المتلقى ، والروابط التى يقيمها المتذوق بالإيحاء بين المثيرات التى ينتجها النص ، وبعض الخواص المتجمعة حوله من الخارج ، على نحو يشكل جزءاً من الخبرات السابقة التى تبعثها تلك المثيرات .

على أن حركة التقارب بين الجانبين قد بدأت منذ أخذ أنصار النقد الجديد يتخلون عن مهمة البحث عن المضمون والبيئة ، ويركزون اهتمامهم على التحليل التفصيلى لمجموعة من الظواهر النصية المختارة ، وما تحدثه من أثر لدى القراء . ثم أخذ علماء اللغة يمسحون مناطق معينة فى دراسة النصوص ، تكشف خطوة فخطوة عن الوحدات اللغوية الصغيرة وقوانين تشكيلها ، وكيفية أدائها لوظائفها الدلالية . وعند هذه النقطة الأخيرة تبدو إمكانية التقاء الأنفاق ، وتضافر الجهود ، لاكتشاف الكنوز المطمورة تحت هذا الجدار الفاصل . (٦ : ٢٠) .

والحاجز القائم بين علم اللغة والأدب مشروط ببعض الأحكام المسبقة ، التى يطلقها كل من الطرفين على الآخر . فبينما يرى علماء اللغة أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التى لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة فى نطاق العلم ؛ إذ مما لا يحتمل الجدل أن كثيراً من التفسيرات الأدبية التقليدية إنما هو شعر يدور حول الشعر — نرى من الجانب الآخر لوناً من عدم الثقة فى فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها فى قوالب البحث اللغوى البحت ، على نحو يطفىء وهجها ، ويقضى على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره . وكثير من النظريات اللغوية حول فن الشعر والأسلوب تمعن فى الجانب النظرى من تناول الأدب ، أو تعتمد على إقامه هيكل معقد من الوصف الشكلى ، لا يلبث أن يفضى إلى بعض التفسيرات الأدبية المحددة لمقتضيات النص وقيمته الجمالية بشكل ناقص مبتسر .

بيد أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات الأدبية واللغوية ، لا ينبغى أن تلهينا عن جوانب التماثل العظمى بينهما فى مجال البحث ؛ فكلتاهما تدرس شيئاً واحداً فى نهاية الأمر ، هو النص ، بغض النظر عن أن النقد يجنح إلى تحليل النصوص المكتوبة غالباً ، فى حين يعنى علم اللغة الحديث بالتعبيرات الشفاهية فى المقام الأول . كما أن دراسة الأدب فى السنوات الأخيرة أخذت لا تقصر عنايتها على النصوص الأدبية النموذجية التى تخضع للقوانين الناجمة عما سنته تقاليد التراث ، بل تتجاوز ذلك إلى نصوص عارضة ، من قبيل ما يسمى بأدب الهروب ، وبالمنتجات الثقافية الحديثة ، المرتبطة بتطور وسائل الاتصال والإعلام المسموعة والمرئية ، على نحو يؤذن بتغيير النظريات اللغوية والجمالية ، ويقدم مادة خصبة للسيميولوجيا ، تدعو إلى طرح قضايا الأسلوب بمنظور حديث ، وإن كان هذا يتوقف على مدى استيعاب المقولات الأساسية وتأصيل العلم . (١ : ١٦) .

ولما كانت لغة الشعر مشتقة من لغة الحياة فإنه قد يتراءى للوهلة الأولى أن عالم اللغة عليه أن يقوم بدور شبيه بما يقوم به عالم الكيمياء فى تاريخ الفن التشكيلى ؛ إذ يدرس نوّعية الأصباغ والألوان والأقمشة فى اللوحات ؛ أو بما يقوم به عالم طبقات الأرض ، الذى يختبر المادة الحجرية المستخدمة فى النحت . إلا أن التحليل الكيماوى أو الجيولوجى يختبر العمل الفنى التشكيلى بما هو شىء مادى بحت ، لا عمل فنى ؛ أى شىء من عمل الطبيعة ، لا نتاج من ثمار الثقافة . والوسائل التكنولوجية التى تمدنا ببيانات عن الخواص الطبيعية للأعمال الفنية ، مثل الصور المكبرة ، أو أشعة إكس ، أو التحليل الكيماوى للأصباغ ، ربما تفيد مؤرخ الفن ، بيد أنها تبتعد عن مشكلاته المنهجيه الجوهرية ؛ إذ إنه لا علاقة لها بتحليل العمل من حيث كونه موضوعاً جمالياً من نتاج الثقافة . وبالرغم من ذلك فإنه حتى إذا ما اتفقنا جدلاً ، وبشكل مؤقت ، على عدّ العالم اللغوى مختصاً ليست له علاقه بالنوعية الجمالية للشعر ، فإن موقفه يختلف جوهرياً عن موقف الكيماوى أو الجيولوجى ؛ إذ إن وقائع اللغة فى ذاتها إنما هى نتاج ثقافى ؛ فبينما نجد أن المادة اللغوية تشكل نظاماً متكاملاً ومرتباً فى داخل هيكل متناسق ، فإن الأصباغ أو نوعية الخشب أو الحجر لا تكتسب هذا الهيكل المنظم إلا بسبب الإنتاج الفنى وفى إطاره ؛ أما هى ذاتها — أى بعيدة عن العمل الفنى — فهى مواد « خام » أولية . ومع ذلك فإن النظام الشعرى يقوم بأكمله فى إطار اللغة ، ويخضع لإمكاناتها . فإذا أخذنا فى حسباننا البنية اللغوية الأساسية فإن دراسة لغة الشعر تصبح بحث نمط معين من الضبط والتعديل والاستثمار لعناصر اللغة المستعملة ، يضيف لإمكاناتها قيماً جديدة ، دون أن يكون بوسعه إلغاء القيم الأولى أو تجاهلها . (٦ : ١٨) .

ونتيجة لعلاقة القرابة الوثقى بين اللغة والأسلوب ربما تطرق إلى ذهن بعض الدارسين أن مناهج علم اللغة يمكن أن تكفى

للوصف الموضوعى الدقيق للاستعمال الأدبى للغة ؛ هذا الاستعمال الذى يمثل فى الحقيقة أكثر الوظائف اللغوية تخصصا وتشابكا ، ومن ثم فلا ينبغى أن يهمله علماء اللغة بحال . ومع ذلك فإن الوصف اللغوى للأسلوب يقتضى مزيدا من التحديد الدقيق . فوقائع الأسلوب لا يمكن التقاطها إلا على مستوى اللغة ؛ إذ هى أداته الناقلة ؛ هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نميز الوقائع الأسلوبية عن بقية وقائع اللغة ، ما لم تكن لها خواص محددة . وعلى هذا فإن التحليل اللغوى الخالص للعمل الأدبى سيبرز جميع العناصر اللغوية فى وصفه ، ويوضح مكوناتها ووظائفها ، دون أن يعين الملامح والعناصر التى تمثل أيضا وحدات النص الأسلوبية . ومع أن تطبيق المناهج اللغوية على هذه الوحدات يقدم إلينا معرفة موضوعية بدورها المزدوج بوصفها عناصر فى النظام اللغوى والنظام الأسلوبى معا ، بعد اختيارها واستصفائها ، فمن الضرورى فى المقام الأول تجميع كل العناصر التى تكون الهيكل الأسلوبى للنص ، وإخضاعها للتحليل اللغوى ، واستبعاد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية ، فبهذه الطريقة فحسب يمكن أن نتفادى الخلط بين اللغة والأسلوب .

ولكى نقوم بعملية العزل هذه ، ونتمكن من استبعاد الملامح اللغوية الصرف ، لابد لنا من العثور على المعايير المحددة ، التى تسمح بحصر العناصر المكونة للأسلوب (٧ : ٣٦) .

ويمكن للباحث أن ينطلق من مبدأين واضحين كى يصل إلى تحديد الفرق بين الوصف اللغوى والأسلوب ، مهما كانت تحفظاته وملاحظاته الجانبية ، وهى :

١ ــ أن الشعر نظام لغوى .

٢ ــ أن أية ظاهرة بما فيها الشعر نفسه قابلة للمعالجة العلمية .

وعلى هذا فما دام الشعر لغة ، وما دام علم اللغة يعنى بتحليل الظواهر اللغوية ، فإن النتيجة الأولى لذلك قد تؤدى إلى أنه بوسع هذا العلم أن يدرس الشعر بمنهج علمى ؛ إلا أنه سرعان ما ندرك أن هناك فرقا جوهريا فى الأهداف والنتائج ، بين ما يريد أن يصل إليه علم اللغة ، وما ينبغى أن يهدف إليه علم الأسلوب . فالوصف اللغوى يظل مشروعا حتى إذا افترض جملا نحوية أبعد من تلك التى تظهر فى النصوص اللغوية التى يعتمد عليها فى التوصيف . أما التحليل الأسلوبى فهو للوهلة الأولى تصنيفى فى جوهره ، لا يعتمد على الافتراضات ، وقيمته فى حالة الشعر لا تتوقف على كفاءته فى إنتاج أشعار جديدة . وبعبارة أخرى فإن التحليل اللغوى يؤدى إلى نحو يولد جملا تشمل ما لوحظ فى الواقع وما لم يلاحظ حدوثه ؛ أما هدف التحليل الأسلوبى فهو الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية . وكل نص مختلف يتم تحديده فى ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثلة فيه . وأهم ضمان لنجاح علم الأسلوب فى إجراءاته يعتمد على وضع قواعد سليمة للتصنيف لا تقبل اللبس ولا الخلط . ويمكن التأكد من صلاحية الإجراءات المطبقة بمضاهاتها مع الأحكام النقدية الحدسية ؛ فما يريد أن يعرفه الباحث الأسلوبى إنما هو الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد ، والمعايير التى يتم التصنيف طبقا لها ، واضعا نصب عينيه «أدبية الأدب» بوصفها الخاصة المميزة لنصوصه عن بقية النصوص اللغوية ؛ وهذا ما يعد المحك الأساسى لمدى أسلوبية الظواهر التى يعالجها ، واختلافها عن بقية الظواهر اللغوية على نحو يجعل هذا الباحث يمضى فى تحديد بعض الأفكار التى تتولد لدى الناقد عن الشعر ، ثم يقوم بتمحيصها ومضاهاتها بالنتائج التى يصل إليها من خلال التحليل اللغوى للنصوص ، واكتشاف خواصها الأسلوبية المناسبة (٨ : ٤٨) .

والواقع أن تحديد العلاقة الجدلية الدقيقة بين الوصف اللغوى والأسلوبى ، وتمييز الملامح اللغوية التى توظف فى العمل الأدبى لأهداف أسلوبية ، هما من أبرز مشكلات علم الأسلوب المعاصر ، التى لا تحل ــ فيما يبدو ــ إلا عن طريق استيعاب جملة المناهج والإجراءات الأسلوبية التى تهدف فى نهاية الأمر إلى الكشف عن العنصر الموظَّف ، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة . وهذا ما يجعلنا فى حل من عدم توقع حلها بشكل حاسم فى هذه المرحلة من الدراسة ، وإن كانت هناك حقيقة واضحة منذ الآن ، وهى عقم إجراءات التصنيف اللغوى البحت للأساليب ، وضرورة البحث عن الوظائف الشعرية للغة ، لمعرفة الخواص الأدبية التى يهدف علم الأسلوب إلى اكتشافها .

ومشكلة العلاقة بين الكلمة والعالم ليست مقصورة على الأدب ، بل تشمل كل مظاهر القول اللغوى . وقد يتعرض علم اللغة لمشكلات العلاقة القائمة بين القول وعلم القول ، وكيفية تمثيل الأول للثانى ، إلا أن قيمة «الحقيقة» بما هى كذلك إنما هى وحدة تخرج عن نطاق اللغة ، وتتجاوز بطبيعة الحال حدود فن الشعر والأسلوب ، وحدود علم اللغة أيضا . (٩ : ٢٩) .

كذلك يرى علم اللغة أن اللغة ينبغى أن يتم بحثها فى وظائفها . وقبل مناقشة الشطر الشعرى منها لابد من تحديد الموقع الذى يحتله بالنسبة للوظائف الأخرى ، وهذا ما يقتضى اختبارا دقيقا للعوامل التى تكوّن أية وقائع كلامية فى كل عملية توصيل لغوى . فالمتكلم يبعث برسالة إلى السامع ، ولكى تكون ممارسة فعالة فإن هذه الرسالة تقتضى سياقا تتصل به وتندرج فيه ، كما تقتضى كذلك شفرة تشير إليها وتحدد رموزها ، كى يستطيع السامع عند التقاطها أن يعى مضمونها ، طبقا لتلك الشفرة المشتركة بينه وبين المتكلم اشتراكا كليا أو جزئيا على الأقل ؛ ثم لابد فى نهاية الأمر من التماس قناة الاتصال والارتباط بين المتكلم والسامع ، بما يسمح لهما بممارسة عملية الاتصال . وهذه

العوامل الداخله فى التواصل اللغوى جميعا يضعها «جاكوبسون» فى النموذج التالى :

السياق
المتكلم ـــــــ الرسالة ـــــــ السامع
قناة الاتصال
الشفرة

وكل واحد من هذه العناصر الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة . وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها إلا أننا لا نكاد نجد رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها ، ويتركز الاختلاف حينئذ لا فى احتكار كل وظيفة للرسالة ، بل فى ترتيب الأولوية فيها بينها . وهذا ما يجعل البنية اللغوية للرسالة تتوقف أساسا على الوظيفة السائدة فيها . فعندما يكون هناك اتجاه غالب نحو المشار إليه ، واهتمام يعطى أولوية للسياق الذى ترد فيه الرسالة ، فإن الوظيفة الغالبة عندئذ تصبح هى الوظيفة الإشارية أو الدلالية أو المعرفية ، ولابد للباحث أن يلاحظ الاشتراك الثانوى لبقية الوظائف الأخرى أيضا .

أما الوظيفة العاطفية أو التعبيرية فإنها هى التى تركز على المتكلم وتنحو إلى التعبير المباشر عن موقفه مما يقول . وهذا ما يجعلها تصطبغ بلون من الانفعال العاطفى ، سواء كان صادقا أو مفتعلا . وإذا كانت الوجهة الغالبة على الرسالة هى التركيز على السامع ، كانت الوظيفة طلبية ، مثل النداء والأمر وما سواهما ، مع مراعاة تدخل الوظائف الأخرى بشكل ما . ففى الرجاء مثلا يحتل الطلب مركز الثقل ، ويليه التعبير عن الانفعال من جانب المتكلم ؛ وذلك على عكس التمنى الذى يحتل فيه التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل ، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمه نفسه صعوبه أو استحالة تنفيذه ، طبقا لملاحظات البلاغيين القدماء .

ويرى «جاكوبسون» أن النموذج التوصيلى التقليدى الذى صاغه «بوهلير» من قبل كان يقتصر على هذه الوظائف الثلاث ، وهى الإشارية ، والعاطفية ، والطلبية ، فى حين ينبغى الاعتداد ببقية الوظائف اللغوية أيضا .

فهناك رسائل لغوية تتمثل وظيفتها الأساسية فى إقامة الاتصال أو مده أو قطعه للبرهنة على أن قناة الاتصال تقوم بعملها ؛ مثل «اسمع» أو «هل تسمعنى ؟» أو «انتبه !» ، وما إلى ذلك . وهذه هى الوظيفة التى تعطى تركيزا وأولوية لقناة الاتصال ، وهى «التأكيدية» .

وإذا كان المنطق الحديث يميز بين مستويين من الكلام ، هما الكلام عن الأشياء ، والكلام عن الكلام نفسه ، أو ما يسمى «ميتالغة» ، فإن هذا التمييز يمثل أداة علمية ضرورية للمناطقة واللغويين معا ، كما يلعب دورا مهما فى الحديث اليومى أيضا . ويتذكر «جاكوبسون» برجوازى «موليير» (مسيو جوردا الذى كان يستخدم النثر دون أن يعرف) ليقول لنا إننا نستخدم «الميتالغة» دون أن ندرك ذلك ؛ فالمتكلم أو السامع كثيرا ما يحتاجان إلى التأكد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها. وهذا ما يجعل المتكلم يركز على الشفرة ، والسامع يسأل عنها ؛ كأن يقول السامع «أنا لا أفهم ما تعنى . ماذا تريد أن تقول ؟» أويقول المتكلم : «أريد أن أقول» ، أو أقصد ، أو أعنى ، أو أستخدم هذه الكلمة أو تلك العبارة بهذا المفهوم وتلك هى الوظيفة المسماة «ميتالغوية» .

وإذا كانت قد اتضحت حتى الآن جملة العوامل المتداخلة فى الاتصال اللغوى فقد بقى عامل واحد ، هو المتعلق بالرسالة ذاتها . والوظيفة التى تركز على ذلك فى تقدير «جاكوبسون» هى الوظيفة الشعرية . ولا يمكن دراستها بطريقة فعاله بعزلها عن بقية العوامل اللغوية الأخرى ، كما أن تحليلها يحتاج إلى التأمل العميق . ويلاحظ أن أية محاولة لقصر هذه الوظيفة على الشعر أو حصره فيها ، تؤدى إلى التبسيط الخادع للأشياء ؛ فهذه الوظيفة ليست الوحيدة التى يؤديها الفن اللغوى الأدبى ، لكنها أبرز وظائفه وأشدها سيطرة على ماعداها ، فى حين أنها تقوم فى بقية مظاهر النشاط اللغوى بدور ثانوى إضافى . (٩ : ٣٦ ــ ٣٨) .

ويلاحظ أن خواص الأجناس الأدبية المختلفة تقتضى مشاركة متدرجة للوظائف اللغوية الأخرى بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية الأساسية الغالبة . فالملحمة المتجسدة فى ضمير الغائب تتضمن بشكل حاسم المظهر الإشارى للغة . والشعر الغنائى المتجه نحو المتكلم تربطه صلة حميمة بالوظيفة العاطفية . أما الشعر الذى يعتمد على الخطاب فإن الوظيفة التالية فيه هى الطلبية ؛ مثل الشعر الحماسى والاجتماعى لدينا فى الأدب العربى .. ويرسم «جاكوبسون» خارطة للوظائف طبقا لهذا التحليل ، واعتدادا بالجانب الغالب فى كل رسالة ، على النحو التالى :

إشارية
عاطفية — شعرية — طلبية
تأكيدية
ميتالغوية

لكن ما المعيار اللغوى التجريبى للوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه التحديد : ما الملمح أو الخاصية اللغوية الملازمة لكل فن شعرى ؟ وللإجابة عن هذا السؤال يدعونا «جاكبسون» إلى تذكر النموذجين الأساسيين لكل ممارسة لغوية ، وهما الاختيار والتركيب . فإذا كان موضوع الرسالة يتصل بطفل أو صبى أو غلام أو ولد أو فتى ، فإن المتكلم يختار إحدى هذه المفردات أو ما يشبهها للتعبير عنه . ثم عندما يسند إليه شيئا يختار أيضا

الفعل الذى يعنى ما يريد أن يقول ، مثل ينام أو يرقد ، أو ينعس أو يحلم أو يغفو ، إلى آخره ثم يركب هذين العنصرين فى سلسلة لغوية طبقا للقواعد النحوية . فالاختيار يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف ، أى على أساس الترادف والتخالف ، بينما يتم التركيب على أساس التشابك فى المتواليات ، والتقارب بين العناصر المتجاورة . فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل فى محور الاختيار على محور التركيب ، أى أن التعادل يتحول إلى أداة أو وسيلة مكونة للمتتالية المركبة . فالمقطع فى الشعر يعادل أى مقطع آخر من المتتالية نفسها ويفترض أن نبر كلمة ما يعادل نبر أخرى ، مثلما تتعادل الكلمات غير المنبورة فى الشعر الذى يعتمد على النبر . ومثل هذا يحدث بالنسبة لحدود الكلمات وللمقاطع النحوية ، على نحو يجعل كل ذلك وسائل قياسية للشعر (٩ : ٤٠) .

على أن قياس المتتاليات فى النظم إنما هو وسيلة لا وجود لها فى الممارسة اللغوية خارج نطاق الوظيفة الشعرية . فالتكرار المعتاد للوحدات المتعادلة ــ حيث يتم تجريب زمن الكلام بطريقة موسيقية ــ شىء متميز فى الشعر . وقد عرّف أحد الباحثين بيت الشعر بأنه « قول يكرر كليا أو جزئياً عدد الوحدات الصوتية نفسها » ؛ وهو تعريف يطابق ما شاع فى العربية عن الشعر بأنه « القول الموزون المقفى » . وهذا ما يطرح على الفور السؤال التالى : هل يمكن أن تطلق كلمة الشعر على كل منظومة ؟ ولا يتسنى تقديم إجابة قاطعة عن هذا السؤال ــ عند « جاكوبسون » ــ مالم نكف عن ربط الوظيفة الشعرية بالنظم . فالقصائد أو المقطوعات التى تعدد أيام الشهور أو قواعد النحو أو متون العلوم الأخرى تختلف بالضرورة عن الشعر الحقيقى الأصيل ؛ وكلها قد يستخدم الوظيفة الشعرية ، لكن دون أن ينيط بها الدور الحاسم الذى تقوم به فى الشعر . وبهذا الشكل فإن بيت الشعر يتجاوز حدود الشعر ، وإن كان يقتضى فى الوقت نفسه وجود الوظيفة الشعرية . وعلى ما يبدو فإنه لا توجد ثقافة بشرية واحدة تجاهلت فن الشعر ، فى حين أن هناك كثيرا من الثقافات التى تجاهلت هذا النوع من الشعر التطبيقى المنظوم . وحتى تلك الثقافات التى عرفت أدق المنظومات فإنها قد تناولتها بوصفها ظواهر ثانوية هامشية ؛ إذ إن اتخاذ الأدوات الشعرية لبعض الأغراض التعليمية الأخرى لا يخفى جوهرها الأصيل .

ويمكن أن تعد هذه المنطقة المشتركة التى تقع بين علم اللغة وفن الشعر فى مصطلح « جاكوبسون » التى تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسيا ، المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التى تنحو إلى الإفادة من المقولات العلمية اللغوية ، من نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية ــ بالمفهوم العام ــ فى الأدب ، وعن كيفية توظيفها جمالياً . وقد يستنتج من ذلك أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ، والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازى لا التداخل .

ويرى أولمان أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادىء مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب عدّه أخا لها ، لا جزءاً منها . فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية فى ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية . وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى مستويات علم اللغة نفسها . ولو تقبلنا الرأى القائل بحصر مستويات التحليل اللغوى فى ثلاثة ، هى الصوتى والمعجمى والنحوى ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوبى أن يتدرج على النمط نفسه . وعندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتى ، الذى يبحث فى وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية ، كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم ، للبحث فى الوسائل التعبيرية للكلمات فى لغة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها ، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة فيها من نتائج . ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلك إلى الصعود المتتابع إلى ما يتلوه . ثم يأتى علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا : مكونات الجمل ، من صيغ نحوية فردية ، والانتقال من نوع محدد من الكلمات إلى نوع آخر ، ثم بنية الجملة ، أى ترتيب الكلمات ، وحالات النفى والإثبات ، وغيرها ، ثم الوحدات العليا التى تتألف من جمل بسيطة ، مثل ما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة ، من مطلقة وحرة وما سواهما .

وسنجد حينئذ أن علم الأسلوب ، مثله فى ذلك مثل أخيه الأكبر ، يتسع لمنظورين متبادلين ؛ فكما يقول « جسبرسن » إن أية ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل ، أى من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة ؛ ففى الحالة الأولى نتناول الجانب الصوتى للكلمة أو للعبارة ، ثم نتأمل الدلالة المنبثقة منه ؛ أما فى الحالة الثانية فإننا ننطلق من المعنى لنتساءل عن التعبيرات الشكلية التى تؤديه فى لغة معينة ، أو عند مؤلف خاص . وهذا ما كان يسميه « داماسو ألونسو » بعلم الأسلوب الداخل والخارجى ــ كما أشرنا من قبل . فلو رمزنا للشكل الخارجى بحرف « أ » ، وللمعنى الداخلى بحرف «ب» ، فإن الطريقة الأولى تصبح (أ ــ ب) ، والطريقة الثانية (ب ــ أ) . ويلاحظ أن معظم الدراسات الأسلوبية تعتمد حتى الآن على الإجراء الأول ؛ أى تلتقط ملامح وأدوات أسلوبية خاصة ، وتقوم بتحليل التأثيرات الناجمة عنها ، وإن كان الإجراء الثانى (ب ــ أ) مشروعا كذلك . وتصبح نقطة الانطلاق فيه هى اختيار تأثير أسلوبى معين ، ودراسة الوسائل المتعددة التى تحدثه . على أن السبب فى قلة هذا الإجراء بالنسبة لسابقه واضح ؛ لأن الوسائل والأدوات أكثر دقة وتحديدا وقابلية للتناول من التأثيرات ذاتها . وهذا ما يجعلها أشد ملاءمة لأن تكون نقطة

انطلاق فى البحث ، وإن كان هذا لا يلغى الاحتمال الآخر فى بعض الحالات ، حيث كان الدارس يعمد - مثلا - إلى « التأكيد » ، ويحاول استقصاء الصيغ اللغوية العربية التى تؤديه ، أو الوسائل الأسلوبية التى تقوم به لدى مؤلف معين . (١٠ : ١٣٤) .

ويميز الباحثون بين نوعين من المواقف الدلالية : البسيطة ؛ وهى تلك التى ترتبط فيها الكلمة بمعنى واحد ؛ والمعقدة ؛ وهى التى تتعدد فيها المعانى . وقد تركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على ثلاثة عوامل حاسمة ، هى التى تضفى على الكلام طابعه الأسلوبى ، وهى بواعث الاسم ، وإبهام المعنى ، والمبالغة ، وما يمكن أن يحيط بذلك كله .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمة . ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ؛ فالباعث الصوتى يتمثل ـ عند « أولمان » ـ فى إحدى إمكانيتين : فإما أن تكون البنية الصوتية للكلمة محاكاة لصوت أو ضجيج معين ، مثل قرقرة ، وثأثأة ، ومواء ، وغيرها ، وهى المحاكاة المباشرة ؛ وإما أن تثير الكلمة بصوتها تجربة غير صوتية ، وهى محاكاة غير مباشرة . وتدخل هذه المحاكاة الصوتية ، بما تستثيره وتؤدى إليه ، فى النسيج الشعرى نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين ينبهون إلى ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإيحاءات حتى لا تظل خاضعة للمزاج المتقلب ، فإن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية .

أما الباعث الصرفى فيتمثل فى وجود صيغ ومشتقات صرفية شفافة ذات أثر أسلوبى ، وبخاصة تلك التى تتصل بالمجال العاطفى ، مثل صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ التى قد تكتسب دلالة أسلوبية جديدة فى سياق تعبيرى يبرز شفافيتها ، ويخفف من عتمتها . (١١ : ٤٦) .

ويعتمد التحليل الأسلوبى الموجه إلى تقويم الرمز اللغوى وإبراز دلالته ، على فكرة أساسية ، هى أن لغة الأدب متعددة المعنى غالبا ؛ فهى من النمط المعقد لا البسيط . وهذا يقتضى بدوره النظر إلى القول الأدبى على أساس أنه لا يمكن تحديده بدقة من وجهة النظر الدلالية ـ بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطىء ، لكنه لابد أن يتم تصوره ـ كما يقول « جريماس » ـ على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة . ولكى يجرى عليه تحليل أسلوبى فعال لا يكفى أن نتعرف هذه المستويات المتشابهة ، بل من الضرورى أن نفسر تماسكها فى ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة فى أية قراءة نقدية . (١٢ : ١٣٦) .

وبهذا الشكل فإن الطابع الإيحائى البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ؛ وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال ، الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة . ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة ، خصوصاً إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود المعتمد على اختيار محدد . على أن هذا التحليل الأسلوبى الذى ينصب على أهمية الإيحاءات لا يمكن أن يكتفى بالإشارة إلى تعدد المعنى بهذا المستوى ، ولا بانتشاره إلى المستوى الجماعى طبقا لحاجة التوظيف الاجتماعى للغة الأدبية ، بل لا بد للتحليل الأسلوبى الذى يدرس الإيحاءات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسئولة عن الأوضاع « الأيديولوجية » والعاطفية ؛ التى تدمغ أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبى . فتعدد الدلالة الناجم عن الإيحاءات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية ، هى اللبس المتمثل فى التعقيد المقصود للعالم المصوَّر فى النص الأدبى .

ولا يقتصر هذا اللبس على الإشارة إلى مجموعة من المعانى المتوافقة الثابتة ، بل يضرب أيضاً فى قلب البعد التاريخى للغة الأدبية . ومعنى هذا أن كل تحليل أسلوبى ، يعنى بشرح خواص الغموض الدلالية ، عليه أن يتصدى لمراكز دلالة العبارات ، ويكشف عن جذورها ، على أساس الطابع الفردى الخلاق لها ، دون أن يتوهم حصر هذه الدلالة فى معنى وحيد شامل . (١٢ : ١٣٨) .

فالإبهام قد يستثمر فى أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية . ويرى أولمان أن هذا الإبهام يأتى فى المفرد على ضربين :

(١) تعدد المعنى ؛ وهو أن تكون للكلمة الواحدة معان متعددة .

(٢) المشترك اللفظى ؛ وهو أن تتوافق الكلمتان تماما فى الشكل مع اختلاف المعنى .

ويمكن تطبيق هذا التمييز فى الدراسات الأسلوبية بتحليل أنماط الإبهام هذه إلى قسمين فرعيين ، يشملان الضمنى والصريح . كما أننا قد نحصل على الإبهام الصريح بإحدى وسيلتين : إما بتكرار الصيغة نفسها بمعنى آخر ؛ وإما بالتعقيب عليها وشرحها . ونتيجة لهذه المعايير نجدنا أمام ستة أنماط من الإبهام المتعلق بالمفردات ، الذى يستخدم وسائل أسلوبية ، وهى :

(١) تعدد المعنى :

(أ) ضمنيا ؛ ويتمثل فى حالاته القصوى عندما يكون عنوان الكتاب نفسه مبهما فى ذاته ، دون سياق دال أو موقف مباشر يساعد القارىء على استيضاح المقصود ، على نحو يجعله غير قادر على إدراك أبعاد اللعبة ، حتى يبدأ فى قراءة الكتاب .

(ب) صراحة ؛ ويشمل نوعين :

(١) التكرار ؛ ويتمثل فى إعادة الكلمة نفسها فى السياق بمعنى آخر .

(٢) التعليق الشارح ؛ وهو محاولة فك ازدواج الكلمة بالإشارة إلى كل من معنييها .

(٢)المشترك اللفظى :

(أ) ويكون ضمنيا إذا تمثل بدوره فى عنوان قصة أو مسرحية دون سياق شارح .

(ب) كما قد يكون صراحة بإحدى طريقتين :

(١) التكرار .

(٢) التعليق الشارح .

ويمكن لكل هذه الأنواع من الإبهام أن تساعد على إبراز الأفكار وتوضيح مقتضياتها ، وتمثيل الشخصيات والكشف عن جوانب مهمة من بنية العمل بنفسه ، بالرغم من أنها تتعلق بمستوى المفردات فحسب . (١١ : ٥٧) .

وهناك بعض المبادىء التى استقرت فى علم الدلالة ذات جدوى حقيقية فى عمليات التحليل الأسلوبى ؛ إذ لا يقتصر الأمر هنا على رسم الإطار النظرى لعلم الأسلوب وعلاقته بمختلف فروع علم اللغة ، بل يقتضى الإشارة إلى إبراز مظاهر التضافر بين الجانبين ، والكشف عن أشد مناطقها حساسية وتبادلا للتأثير . ومن أهم هذه المبادىء ما لوحظ من أن حركة التطور الدلالى العالمى تمضى غالباً فى اتجاه يسير من الشىء المجدد المتعين إلى المجرد . وبعبارة « بلومفيلد » فإن « الدلالات الدقيقة المحددة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة » . وبهذا يصبح من المدهش أن نجد لغة يمضى فيها الأمر على عكس ذلك ، فتتسم حينئذ ، بطابع فنى ، تنتقل فيه الاستعارات من المجرد إلى المحسوس .

وربما كان من المفيد اختبار امتدادات بعض الأشكال الإستعارية المحددة فى هذا المجال . من ذلك مثلا الصور المنتزعة من مجال النور لوصف ظواهر فكرية ومعنوية ، مثل : يلقى ضوءاً على ، والعلم نور ، وهذه فكرة لامعة ، ووميض الخواطر ، وأعمتهم الشهوات إلى غير ذلك . وهناك نموذج آخر شائع يتمثل فى استخدام كلمات تشير إلى انطباعات حسية لوصف تجارب تجريدية مثل : تجربة مريرة ، واستعداد عذب ، ولقاء بارد ، وتحية حارة ، وكلام ناعم ، وماأشبه ذلك .

وإذا كانت هذه الارتباطات بديهية واضحة فإن الدراسة التجريبية التفصيلية هى التى تكشف عن درجة عموميتها . ويترتب على ظاهرة شيوع الانتقال خلال التطور اللغوى من المحسوس إلى المجرد أكثر من النمط العكسى نتائج أسلوبية مهمة . منها أن الاستعارات والصور التى تمضى فى الاتجاه الأول تصبح أكثر طبيعية وتقليدية من تلك التى تأخذ المسار العكسى . ومما يتصل بذلك الاستعارات التى تعتمد على تراسل الحواس والتى تنتقل فيها الكلمات من مجال حسى إلى آخر ؛ أى من اللمس إلى السمع ، أو من السمع إلى البصر . ومنذ بزوغ الرمزية أصبحت هذه الإجراءات مبادىء جمالية ؛ حيث أعلن «بود لير» أن العطوروالألوان والأصوات تتراسل . لكن هذا لا ينبغى أن ينسينا أن هذا الشكل الاستعارى قديم معروف ، وربما كان علميا أيضا . على أن بحوث المستقبل هى التى ستكشف عما إذا كانت نماذج استعارات التراسل تأتى كيفما اتفق ، أم أنها تخضع لمعيار أساسى .

وقد جمع بعض الباحثين مصادر متصلة بهذه الصور لدى طائفة من الشعراء الغربيين فى القرن التاسع عشر ، فوجد أن هناك ثلاثة اتجاهات واضحة :

١ ــ الانتقال من الحواس الدنيا إلى العليا ؛ وهو أكثر شيوعا من غيره ، وتربو نسبته على ٨٠٪ من ألفى مثال .

٢ ــ كان اللمس هو المصدر الأساسى فى الحالات كلها .

٣ ــ السمع هو المتلقى المألوف .

وقد لوحظت هذه الاتجاهات نفسها فى أشعار بعض شعراء أوروبا الشرقية فى القرن العشرين . وما يعنينا من ذلك هو ما يترتب عليه بالنسبة للدراسات الأسلوبية . فعندما يوضع سلم خاص لترتيب الحواس فإن هذا يساعدنا على شرح بعض الصور التى تأتى مضادة له ، بتقديم بيانات عن حاسة دنيا بكلمة تنتمى إلى حاسة عليا ، مثل الصور التى تصبح فيها الأصوات منظورة ، أو المشمومات مسموعة ، على نحو يجعلها غريبة ومدهشة وذات قوة تعبيرية أسلوبية عالية . (١٠ : ١٠٤) .

وكما أن علم اللغة يميز الآن بشكل حاد بين مجموعتين من المشكلات ، إحداهما توقيتية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة ، فإن علم الأسلوب يعتمد أيضا على هذه المقولة . فالوصف التوقيتى الثابت لا يأخذ فى حسبانه الإنتاج الأدبى فى مستوياته كلها فحسب ، بل يعتد أيضا بهذا الجزء من التراث الذى ظل حيا ، أو خضع لعملية إحياء فى مرحلة معينة . فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقا للاتجاهات الجديدة يعد مشكلة جوهرية تتصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية . كما أن الاقتراب التاريخى التطورى ، سواء كان فى فن الشعر أو فى علم اللغة ، يعنى بالمتغيرات وبالعناصر المستمرة الدائمة ، على نحو يؤدى إلى أن يكون فن الشعر التاريخى الموسع ، أو تاريخ اللغة ، مجموعة من الأبنية المتراكبة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصوفات التوقيتية المتتالية . (١٣ : ٣١) .

وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الطابع الوصفى الذى يتم فيه بحث حالات الأسلوب فى فترة محددة أو لدى مؤلف معين ، فإن المنظور التاريخى لا يعدم من يدافع عنه ، ويرى ضرورة العناية به فى تحليل العناصر الأسلوبية ، على أساس أنه مرتبط بتطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن ، على نحو يؤثر بطريقة فعالة على وقعها فى الاستعمال ،

ويجعلها فى تطور دائم ، تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن . ومن ثم ينبغى دراسة اتجاهات هذا التطور ، والمشكلات المتعلقة بالحالات الخاصة ، وتدهور بعض الصيغ ، وانتعاش بعضها الآخر ، وما ينجم عن ذلك كله من قيم تعبيرية . كما ينبغى دراسة تطور أسلوب المؤلف الواحد عن طريق مقارنة أعماله بعضها بالبعض الآخر فى مراحل زمنية متعاقبة . وهكذا فإن المنظور التطورى يأتى ليكمل الجانب الوصفى ، ويضفى عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه . (٢ : ١١٧) .

ومن ناحية أخرى فإن المحور الوصفى للدراسات الأسلوبية يتقاطع مع محور آخر لا يرتبط بالزمن وإنما بالقيمة . فهناك نزعة تكتفى بالوصف والتحليل ، فى حين أن هناك نزعة أخرى أكثر تأثرا بالتقاليد النقدية ، تعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف ، على أساس أن الوصف ممكن بدون تقويم ، فى حين لا يتصور تقويم معقول لم يسبقه وصف . وقد يعمد بعض باحثى الأسلوب إلى أن يجعلوا من التقويم عملية تجريد مقصودة ، أى بدون هدف للتقويم فى ذاته ؛ فى حين يعمد آخرون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية . وما كان يعتد به بوصفه مجرد فرق بسيط لا يلبث أن يصبح تقابلا شاملا . ومن الوجهة العملية فإن كلا من الوصفيين والتقويميين لا يدرسون الأشياء نفسها من منظور مختلف ، بل تؤثر نزعة كلا الجانبين على اختياراته وتحليلاته . ففى البداية تجد الباحث المقوم ينحو إلى وزن جميع النصوص والحكم عليها ، ثم لا يلبث — عمليا — أن يقتصر على منطقة معينة تتعلق بمجال تخصصه ، من عصور أو أجناس أدبية ؛ وعندئذ يتجه فى دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه ، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته فى معالجة نصوص رديئة لا ترقى إلى المستوى الأدبى المنشود ، ويركز جهده على الأدب القوى الجميل الذى يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية .

على أن الباحث الوصفى الذى يعالج جميع النصوص مبدئيا ، لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة ، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا . ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التى تتصل بمنهجه فحسب ، ونادرا ما يلتقيان فى بحث ظاهرة واحدة . ولعل أبرز مثل على هذا الالتقاء ما يتعلق بدراسة نسبة الأسماء إلى الأفعال المستخدمة فى الأساليب المختلفة ؛ وهو ما يضعنا أمام فارق بسيط ومهم فى الوقت نفسه . فهناك أسلوب اسمى يجنح إلى تفضيل استخدام الأسماء على الأفعال ؛ وهناك أسلوب فعلى يميل إلى تفضيل الأفعال غالبا . وهذان ملمحان يسهل وصفهما نسبيا ، لكن لهما أهمية بالغة عند من يعدون الأسلوب الفعلى أرقى من الاسمى ، لدلالته على الحركة ، وارتباطه الثرى بالزمن ، على نحو يجعله مفضلا لدى بعض الكتاب . وهذا يرتبط بطبيعة الحال بخواص اللغة التى يتم التعبير بها ، ودرجة مرونتها ، وسماحها بالاختيار بين الأسلوبين ، وما نيط بكل منهما من وظائف أسلوبية . (١٤ : ٨٨) .

المصادر

(١) *SPILNER BERND:*
"Linguistica y literatura, Investigacion de estilo, Retorica, Linguistica del texto". Trad. Madrid, 1979.

(٢) *GUIRAUD, PIERRE:*
"La Estilistica". Trad - Buenos - Aires", 1970.

(٣) *CASTAGNINO, RAUL:*
"El analisis Literario; Introducción metodologica a una estilistica integral". Buenos Aires, 1976.

(٤) *ALONSO, DAMASO:*
"Poesia espanola, ensayo de métodos y limites estilisticos". 4a ed. Madrid, 1970.

(٥) *.HATZFELD, HELMUT:*
"Estudios de Estilística". Barcelona, 1975.

(٦) *ENKVIST, N. ERIK. SPENCER, JOHN. GREGORY, MICHAEL:*
"Linguistica y Estilo". Trad. Madrid, 1974.

(٧) *RIFFATTERRE, MICHAEL:*
"Essais de stylistique structurale". Trad. Barcelona, 1976.

(٨) *SAPORTA, SOI:*
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid,- 1974.

(٩) *JAKOBSON, ROMAN:*
"Linguistica y Poética". Trad. Madrid, 1981.

(١٠) *ULLMANN, STEPHEN:*
"Language and Style". Trad. Madrid, 1968.

(١١) *ULLMANN, STEPHEN:*
"Meaning and Style". Trad . Madrid, 1973.

(١٢) *REIS, CARLOS:*
"Fundamentos y tecnicas del análisis - literario". Trad. Madrid 1982.

(١٣) *JAKOBSON, ROMAN:*
"Essais de linguistique générale". Trad. Barcelona, 1975.

(١٤) *WELLS, RULON:*
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrird, 1974.

الأسلوب والأسلوبية

مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه

أحمد درويش

١ — المصطلح على المستويين الأفقى والرأسى :

الأسلوب Le Style والأسلوبية La Stylistique مصطلحان يكثر ترددهما فى الدارسات الأدبية واللغوية الحديثة ، وعلى نحو خاص فى علوم النقد الأدبى والبلاغة وعلم اللغة .

ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثانى على المستويين الأفقى والرأسى : ونعنى بالمستوى الأفقى ، الاستخدام المتزامن للمصطلح فى حقول متعددة متجاورة أو متباعدة ، وبالمستوى الرأسى ، الاستخدام المتعاقب فى فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد . فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوى العام يمكن أن تعنى «النظام والقواعد العامة» ، حين نتحدث مثلا عن «أسلوب المعيشة» لدى شعب ما ، أو «أسلوب العمل» فى مكان ما . ويمكن أن تعنى كذلك «الخصائص الفردية» حين نتحدث عن «أسلوب كاتب معين» ، أو الميل إلى سماع «أسلوب موسيقى خاص» ، أو التمتع «بأسلوب كلاسيكى» فى أثاث المنزل . وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح «الأسلوب» فى الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه «نظاما وقواعد عامة» ، كما كانت تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التى تسعى إلى إيجاد المبادىء العامة لطبقة من طبقات الأسلوب ، أو للتعبير فى جنس أدبى معين ، كما سنرى ، أو باعتباره «خصائص فردية» ، كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية ، على اختلاف بينها فى الزوايا التى تحظى بأهمية فى الوصف ، كما سنناقش ذلك .

هذا الاتساع الأفقى فى دلالة معنى «الأسلوب» يقابله مجال أكثر تحديدا فى دلالة معنى «الأسلوبية» ؛ حيث تكاد تقتصر فى معناها على حقول الدارسات الأدبية ، وإن كان بعض الدارسين ، مثل جورج مونان ، يحاول أن يمتد بها نظريا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم ، مع أنه يعترف فى الوقت ذاته بأن الحقل الذى أخصبت فيه عمليا حتى الآن هو حقل الدارسات الأدبية[1] .

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسى ، الذى يقصد به التعاقب الزمنى فى حقل واحد — وهو حقل دراسات اللغة والأدب فى حالتنا — فإن مصطلح «الأسلوب» سبق مصطلح «الأسلوبية» إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة . والقواميس التاريخية — فى اللغة الفرنسية مثلا — تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر ، وبالثانى منهما إلى بداية القرن العشرين[2] .

ولا يقتصر الفرق بينهما على مجرد السبق الزمنى لأحدهما ، وإنما يمتد إلى تلون كل واحد منهما بلون العصر أو العصور التى واكبها ، ومن ثم احتلاله لدرجة أو درجات معينة فى سلم التطوير . فمصطلح الأسلوب فى الواقع واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La Rhétorique ، دون أن يكون هناك تعارض بينهما ، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها إلى الفكر الأدبى والعالمى منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص . وفى هذا الصدد فإن كلمة «الأسلوب» اكتسبت شهرة التقسيم الثلاثى الذى استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى ، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب ، هى الأسلوب البسيط ، والأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامى ؛ وهى ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى فى إنتاج الشاعر الرومانى «فرجيل» ، الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد . فديوانه الذى كتبه عن حياة الفلاحين : قصائد ريفية Bucolique يعد نموذجا للأسلوب البسيط ؛ وديوانه الأخلاقى الذى يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية : قصائد زراعية Georgique يعد نموذجا للأسلوب المتوسط ، أما ملحمته الشهيرة الإنيادة L'Eneide فتعد نموذجا للأسلوب السامى . وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل فى الأسلوب ؛ وهى دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة ، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة . وفى هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة ؛ فإذا اتفق مثلا على أن كلمة «الماشية» تتناسب مع طبقة الزراع ، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط ، فإنه لا ينبغى أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذى يلائم التجار والصناع ، ولا إلى الأسلوب العالى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين ؛ لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التى تتحرك داخله ، وأماكنه التى تليق به ، وأناسه الذين يتعامل معهم ؛ ومن هنا فينبغى أن يكون له أسلوبه الخاص به[3] . وقد التقى هذا التقسيم الطبقى للأسلوب مع التقسيم الطبقى الاجتماعى ، وأصبحت الحركة فى إطاره محدودة ، والخلاص منه أو الخروج عليه ليس بالأمر الهين ؛ يقول الكاتب الفرنسى أنطوان ريفارول فى القرن الثامن عشر : «إن الأساليب تحتل طبقاتها فى لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم فى مملكتنا . وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشىء واحد ، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة» . وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه[4] .

لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية يؤدى عادة إلى لون من التجمد فى الأداء الأدبى ، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير . وذلك هو الذى يدفع إلى تولد حركات تجديدية . ولقد بدأت هذه الحركات منذ وقت مبكر حتى فى فترات شدة قبضة أحكام القواعد الكلاسيكية ؛ فقد كتب ديكارت فى القرن السادس عشر : «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة ، ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكى يؤدوها واضحة ومفهومة ، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يهتمون فقط بالقوالب البلاغية» .

لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (١٧٠٧ ــ ١٧٨٨) فى عمله المشهور : «مقال فى الأسلوب Discours sur le style» الذى أدان فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، لينتهى إلى أن «الأسلوب هو الرجل» ، على حد تعبير بوفون نفسه ، الذى أصبح بعد ذلك شديد الشيوع ، والذى حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها .

خلال هذا التطور التاريخى فى حقل الدارسات البلاغية ، الذى استمر كما رأينا فترة تاريخية ، كان مصطلح «الأسلوب» هو الذى يستخدم من بين المصطلحين اللذين نحن بصدد الحديث عنهما . ولم يظهر المصطلح الثانى ، وهو «الأسلوبية» ، إلا فى بداية القرن العشرين مع ظهور الدارسات اللغوية الحديثة ، التى قررت أن تتخذ من الأسلوب «علما» يدرس لذاته ، أو يوظف فى خدمة التحليل الأدبى ، أو التحليل النفسى ، أو الاجتماعى ، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك .

لكن ظهور مصطلح «الأسلوبية» لم يلغ مصطلح «الأسلوب» ، وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة فى إطار المصطلح الجديد ؛ ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت[5] ، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبى . ولكى نتصور هذه الدرجة علينا أن نتصور ذلك النص المشهور فى مسرحية «البرجوازى النبيل» لموليير ، عندما وجه مستر جوردان سؤالا إلى مدرس الفلسفة قائلا : «وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟» وأجابه مدرس الفلسفة : «نسميه نثرا» ؛ فعقب سائلا : «ماذا ؟ عندما أقول لزوجتى أعطنى شبشبى وطاقيتى يكون هذا نثرا ؟» وأجاب المدرس ساخرا : «نعم يا سيدى» . هذا التفريق الدقيق بين «الكلام» و «النثر» هو الذى ينبغى استحضاره عندما يتم اختيار مادة تعبيرية لدارسة «أسلوبية» . وهذه المادة لا بد أن تكون مادة ذات «أسلوب» معين . وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الأسلوب» لكى يساعدنا على اختيار المادة التى يمكن أن تدرسها الأسلوبية .

٢ ــ بين الكلام والأسلوب :

كيف يمكن أن يتم التفريق بين المأخوذ والمتروك ؟ وكيف

يمكن أن نضع حدا فاصلا نعد ما قبله «تعبيرا» عاديا وما بعده «أسلوبا» تدرسه الأسلوبية ؟

تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال الذى تعد الإجابة عنه مدخلا ضروريا للزاوية التى يختارها اتجاه ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتى يحدد على أساس منها المادة الخام التى سوف يتعامل معها .

يرى «جرينجر Granger» فى دراسته حول فلسفة الأسلوب Essai sur la philosophie du style أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تتحدد من خلال تصور دور اللغة فى التوصيل ؛ فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معانى معينة متفقا عليها بين الجماعة التى تستخدمها على الإجمال ، لكن هذا الرمز قد يكون مشحونا بمعنى واحد محدد ، أو بمعان احتمالية متعددة . ومن أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال ، حيث ينعدم الدور الفردى فى التحميل أو التأويل . ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز ، وما يدور فى هذه الدائرة من الوحدات اللغوية ، لا يدخل فى باب الأسلوب . لكن هناك رموزا أخرى تكون قابلة لحمل شحنات تعددية من خلال اتصالها بوسائل لغوية أخرى . وهذه الرموز هى التى يمكن أن تشكل «أسلوبا» يصلح أن يكون موضعا لدراسة أسلوبية . ويفصل «جرينجر» نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code دلالة أخرى تسمى دلالة «ما تحت الرمز» ؛ وهى الدلالة الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس أدبى معين لتوظيف الرمز اللغوى على نحو خاص به ، مثل دلالة النبر أو الوزن فى الشعر ، أو دلالة الاستخدام فى القوافى على أن التكرير الصوتى يدخل الكلام فى إطار فن معين .. الخ . وهناك إلى جانبها دلالة ثالثة يمكن أن تسمى دلالة «ما فوق الرمز» . وهى لا تخضع هذه المرة للجانب الاصطلاحى للجنس الأدبى ، ولكنها ترجع إلى الخصائص الفردية للمبدع ، ومدى قدرته على التنسيق ، أو توصله إلى خلق نظام داخلى معين فى عمله ، مستغلا إمكان الرمز وما تحت الرمز . واكتشاف هذه القدرة عند المؤلف لا يتم إلا من خلال قارىء واع أو ناقد متأمل . ومن هنا فإن الحقيقة الأسلوبية عند جرينجر ليست حقيقة معدة سلفا فى اللغة . وهى كذلك ليست حقيقة بسيطة ، ولكنها محاولة شاقة وممتعة ، يشترك فيها المبدع الجيد والمتلقى الواعى فى لحظتين متعاقبتين[6] .

لكن «رولان بارت» يلجأ إلى معيار آخر فى التفريق بين الأسلوب وما يسميه «درجة الصفر فى الكتابة» . وتفريق بارت قائم على تطور مهمة الأدب تطوراً كبيرا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، بالقياس إلى الحقب الزمنية السابقة ، ومن ثم تطور المهمة التعبيرية للأسلوب تبعا لتطور فلسفة الأدب من خلال التعبير . يقول رولان بارت : «يبدو التاريخ أمام الكاتب كأنه سلطة تفرض عليه الخيار الضرورى بين مجموعة من الإمكانات المعنوية فى مستويات اللغة . إنه يفرض عليه أن يقدم أدبا من خلال إمكانات ليس الكاتب سيدها . وعلى سبيل المثال فالوحدة الفكرية البرجوازية قد أنتجت «وحدة» كتابية . وفى الحقبة البرجوازية (أى الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يستطع الشكل أن يكون ممزقا ، لأن الوعى لم يكن ممزقا . وعلى العكس من ذلك فإنه منذ اللحظة التى بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهدا على العالم ، وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس (حوالى ١٨٥٠) كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل ، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها . ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية ، وأصبح الأدب كله منذ فلوبير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة . وبدءا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعا لذاته . إن الفن الكلاسيكى لم يكن يتذوق على أنه شىء شديد القرب من اللغة ، بل على أنه اللغة ذاتها ؛ أى على أنه أداة شفافة ، ودوران دون ترسب ، وتقديم مثالى لما يسمى «بالروح العالمية» ، ولمشهد تزيينى يفتقد الكثافة والمسئولية . والحدود التى وضعت لألوان ذلك الأدب كانت حدودا اجتماعية وليست حدودا طبيعية . ولكن بدءا من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الشفافية تهتز ، وبدأ الشكل الأدبى ينمى «قوة ثانية» مستقلة عن القوى اللغوية التى كانت تكمن فى الإيجاز والتورية ؛ بدأ يشذ ؛ يغرب ؛ يتغنى ؛ وأصبح يعرف معنى «الثقل» . ولم يعد الأدب يتذوق على أنه دائرة مغلقة فى طبقة اجتماعية خاصة ، ولكن على أنه كتلة متماسكة ، عميقة ومملوءة بالأسرار ، تحمل رائحة الحلم والتهديد معا[7] .

على هذا النحو لم يعد الأسلوب ذا دلالة جماعية عامة ، يمكن من خلالها ــ كما كان يرى جرينجر ــ تصنيف عمل ما فى جنس أدبى معين ، من خلال تعرف «ما فوق الرمز» ، الذى يحدد السمات العامة للأجناس والأنواع الأدبية ، وإنما أصبح الأسلوب أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة ، نشدانا لتحقيق السمات الفردية للمؤلف ، التى أشار بارت إلى أنها تلغى شفافية السمات العامة لكى تحل محلها الثقل والمسئولية ورائحة الحلم والتهديد معا . فالأسلوب إذن عند بارت فردى ، على حين أن الكتابة جماعية . وإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتماء المتحدث إلى جماعة ، ومخاطبته إياها ، وحرصه على أن يتخذ موقفا منها ، فإن الأسلوب يمثل لغة تكتفى بذاتها ، دون أن يكون لها ــ بالضرورة ــ أبعاد التوصيل الواضحة ، التى تتوافر للكتابة . ومن هنا تتأكد غربة الكاتب وتفرده ووحشته ، بدلا من تأكد انتمائه واتصاله فى حالة الكتابة . ومن هذه الزاوية فالأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة ، يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة «معنى» . والشعر الحديث يمثل تمثيلا واضحاً هذه الظاهرة . وقد يمثلها كذلك الرقص والرسم الحديث . وفى كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شىء صادر عن عمق الجسد والروح معا ؛ كأنه «لغة ذات اكتفاء ذاتى ، لا تسبح

إلا فى الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما ، لكى تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات والأشياء ، وتستقر الموضوعات الكبرى» .

أما الكتابة فى هذا التصور فهى تتم نتيجة للوعى والاختيار ، وتتخذ لها هدفا معينا ، ومن هذا المنظور يفرق بارت بين ثلاثة أنماط من الكتابة :

أ ــ الكتابة الإشارية ؛ ويقصد بها معنى قريبا من الذى كان يقصده جرينجر حين تحدث عن «ما تحت الرمز» ، وهو مجمل الإشارات الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس من الأجناس الأدبية ، لوضع تخوم لغوية لما يدخل فى إطاره ، مثل الوزن والقافية فى الشعر ، والحوار فى المسرح ، وسيادة قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) فى بعض أزمنة الإنتاج المسرحى ، وهذا اللون من الكتابة الإشارية هو فى الواقع أقنعة تتقدم الفكرة من خلالها . وقد بلغ ازدهاره فى القرن السابع عشر ؛ وفى إطاره عادة تزدهر الخصائص المنسوبة إلى اللغة ، أكثر من ازدهار الخصائص المنسوبة إلى الكاتب .

ب ــ الكتابة ذات الدلالة ، التى تشحن بقيم لغوية معينة ، وتتحول معها فى مجتمع معين إلى ما يشبه الرمز الجبرى ، بحيث تثير من خلال طرحها مجمل القيم المرتبطة بها ، بصرف النظر عن علاقة هذه القيم بالمعنى اللغوى الأولى ، أو بالمعنى القاموسى . فكلمة «هيروشيما» فى معناها القاموسى أو الجغرافى تحمل معنى محددا لمدينة معينة ؛ ولكن دلالة «القيمة» ربطتها فى المجتمع العالمى ببداية التدمير النووى الشامل ، وبما يتوالد عن هذا المعنى من أخطار تهدد الاستقرار أو السلام أو الحياة البشرية . . . الخ .

جـ ــ كتابة الالتزام ، ويقصد بها هنا الالتزام السياسى على نحو خاص ، حين يشف الكاتب من خلال استخدام مصطلحات معينة لا عن فكره فقط ، ولكن عن لونه وميوله السياسية . فالاختيار بين كلمتى «فدائى» و «إرهابى» ، و «فتح مدينة» أو «احتلالها» ، و «الثورة» أو «التمرد» ، و «الانتشار» أو «التوسع» ، و «العمال ، أو البروليتاريا» . . الخ ، كل هذه اختيارات تشف عن موقف الكاتب العقائدى . ويمكن من خلال تتبعها وتسجيلها الاهتداء إلى حكم معين فى هذا الاتجاه أو ذاك .

على أن هذه الأنماط الثلاثة للكتابة تتداخل ، ويمكن أن يشتمل العمل الواحد عليها جميعا ؛ لأنها تعود إلى نفس الكاتب التى يتم فيها الالتحام بين «الكتابة» و «اللغة» . وهو التحام يجعل كل تعبير متضمنا للقصد والحكم والاختيار .

إلى جانب هاتين الإجابتين من جرينجر وبارت حول الوسائل التى يتم بها التفريق بين الأسلوبى وغير الأسلوبى من الكلام ، هناك إجابات أخرى لا نريد أن نقف أمامها بالتفصيل ، وسنكتفى بالإشارة إلى بعضها إشارات سريعة[8] .

هناك فكرة الاعتماد على «المجاوزة» بمعنى اللجوء إلى تصور خط محورى يمثل المعدل العادى للاستخدام اللغوى . وتكون مجاوزة هذا الخط الافتراضى بداية الأسلوب . وقضية المجاوزة والخط المحورى قضية يلجأ إليها البنائيون كثيرا فى قياس الظواهر اللغوية . وهى تدفعهم غالبا إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله التوضيحية . ويبالغ كثير من أتباع المذهب ومقلديه فى هذه الاستعانة ، حتى تستغلق الظاهرة الأسلوبية ذاتها ، وتتحول إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرسوم البيانية والخطوط المتشابكة المستقيمة والمتعرجة . وغالبا ما يتعثر الدارس نفسه فى خيوط هذه الشبكات فلا يستطيع الخروج بنتائج واضحة . لكننا إذا أردنا أن نضرب مثالا مبسطا لظاهرة المجاوزة فيمكن اللجوء إلى المثال الشائع : إذا قلت «البحر أزرق» فأنت تتكلم وأنت فى «درجة الصفر» التعبيرية ؛ لكن عندما تقول مثل هومير : «البحر بنفسجى» ، أو «البحر خمرى» فأنت تصنع أسلوبا .

ومن وسائل التفريق أيضا بين الأسلوب والكلام أن يقال عن الأسلوب إنه هو الكلام المقصود لذاته ، الذى لا يهتم «بماذا يقول» ، ولكنه يهتم «بكيف يقول» . وهو فى نهاية المطاف يلتقى مع مبدأ المجاوزة الذى أشرنا إليه .

٣ ــ تنوع المدارس الأسلوبية :

على هذه الأسس التى أشرنا إلى بعضها تنوعت الدراسات الأسلوبية وتفرعت ، وأصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم . ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذى أجراه هاتزفيلد عن المؤلفات التى كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢ ـ ١٩٥٢) ؛ إذ وصل بها إلى ألفى مؤلف[9] ؛ أما الزوايا التى تضيئها هذه المؤلفات فهى تتعدد بتعدد زوايا النشاط الإنسانى التى تتصل باللغة . وهى فى نهاية المطاف الوسيلة الرئيسية للتعبير عن مجمل الأفكار والأحاسيس البشرية . ويضرب بيير جيرو مثالا للزوايا التى يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها ، بمدينة كبيرة ترتبط قرية ما بها بثلاثة طرق ؛ طريق رئيسى يربط بين أقاليم الدولة ؛ وطريق إقليمى ؛ وطريق متعرج يمر من خلال الغابة . فإذا أردنا أن نجرى دراسة على هذه الطرق فإن أمامنا احتمالات كثيرة :

١ ــ إما أن تقوم دراسة على الطرق فى مجملها بوصفها وسيلة ربط بين هذه المدينة وتلك القرية . ولا بد أن تهتم الدارسة بالسر وراء الأهمية التى دفعت إلى إنشاء أكثر من طريق بينها : هل تحتاج المدينة إلى المنتجات الزراعية للقرية ؟ أو يحتاج الطلاب فى القرية إلى التردد على مدارس المدينة ، لعدم وجود نظير لها عندهم ؟ أو يحتاج القرويون إلى شراء ما يلزمهم من المحال الكبرى فى المدينة ، ويحتاج المرضى منهم إلى التردد على مستشفياتها ؟ أو أن أهل المدينة يذهبون لقضاء عطلة نهاية

الأسبوع في هدوء ؟ .. الخ . هذا النوع يشبه في مجال الدراسات الأسلوبية دراسة اللغة بوصفها إمكانات قائمة «بالقوة» ، توضع في خدمة الجماعة التي تستعملها بصفة عامة .

٢ ــ يمكن أن تقوم دراسة تتبع الطوائف التي يغلب عليها استعمال طريق أو آخر من هذه الطرق : هل يأخذ الطلاب الطريق الإقليمي لأنه أنسب لاستخدام الدراجات ؟ وهل يفضل المرضى الطريق الرئيسي الذي يصب قريبا من وسط المدينة حيث المستشفى ؟ وهل يفضل المزارعون طريق الغابة لهدوئه أو لأنه أنسب لحركة الدواب ؟ وهذا النوع من الدارسة يشبه في مجال الدراسات اللغوية والأسلوبية دراسة اللغة الجماعية التي تخصصت بالاستعمال لطائفة ما ، سواء كانت هذه الطائفة طائفة فنية أو طائفة اجتماعية . وهو تقسيم يقود إلى كثير من أنواع الدراسات الممكنة في هذا المجال .

٣ ــ يمكن أن تتم الدراسة من خلال فرد معين : لماذا لا يستخدم هذا المزارع طريق الغابة المتعرج أبدا ؟ هل لعيب في الطريق ؟ أو لعيب في قدميه ؟ أو لخوف قديم من الحيوانات نشأ في نفسه منذ كان طفلا ، وكانت جدته تقص عليه بعض الحكايات المخيفة في هذا المجال ؟ .. الخ . وهذا النوع من الدراسة يشبه دراسة العادة اللغوية الفردية .

٤ ــ يمكن دراسة الطريق من خلال فرد معين : لماذا سلك هذا المرض في صباح الأحد الماضي الطريق الرئيسي لكي يذهب إلى أداء الصلاة ؟ هل كان سيمر على أحد ليصطحبه معه ؟ هل كانت السماء تمطر وطريق الغابة مغلقا ؟ هل يحتاج طريق الغابة إلى حذاء قوي وحذاؤه كان مقطوعا ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا لم يصلحه من قبل ؟ هل لأنه لا يملك ثمن الإصلاح ، أو لأن الإسكافي كان مشغولا بزواج ابنته التي تزوجت هذا الاسبوع بعد قصة حب مشهورة في القرية مع .. الخ . وهذا يشبه الدراسات النفسية الفردية في الأسلوب[١٠] .

هذا المثال الذي ضربه جيرو ، والإحصاء الذي قام به هاتزفيلد ، يوضحان الصعوبة التي تكمن في محاولة رسم «بانوراما» موجزة وشاملة في الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومع هذا فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة ، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة . ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين في دارسة الأسلوب الحديث هما : الاتجاه الجماعي الوصفي ، أو أسلوبية التعبير ؛ والاتجاه الفردي ، أو الأسلوبية التأصيلية . وسوف نحاول إعطاء فكرة عن كل من الاتجاهين .

أولا : الأسلوبية التعبيرية :

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية Stylistique de L'expression ، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية Stylistique descriptive ، بعالم اللغة السويسري شارل بالي (١٨٦٥ ــ ١٩٤٧) ، تلميذ اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ ــ ١٩١٣) ، وخليفته في كرسي الدرسات اللغوية بجامعة جنيف . وإذا كان دي سوسير يعد مؤسس علم اللغة الحديث فإن بالي يعد مؤسس الأسلوبية التعبيرية .

كان دي سوسير من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة ، الذي يقوم على أن اللغة « تصور مثالي » يقف وراء تجميع الكلمات ، مثل فكرة النجار التي تقف وراء قطعة الأثاث . وكان دي سوسير يرى أن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ؛ فليس جانب الفكر الفردي فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية . ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب ، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين . وهذه النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها .

كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة « قوائم القيمة الثابتة » ، التي تسند إلى كل شكل تعبيري « قيمة جمالية » محددة . ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم الصور إلى « صور زيادة » ، مثل التكرار والمبالغة والتتابع والإطناب ، وصور بالنقص ، مثل الإيجاز والحذف والتلميح ، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات : أسلوب سام ، وأسلوب متوسط ، وأسلوب مبتذل ، وما أدى إليه ذلك من رسم دائرة فرجيل في الأسلوب كما أشرنا .

لكن نظرية « القيمة الثابتة » تعرضت لألوان كثيرة من النقد ، كان من أشهرها ما أشار إليه رينيه ويليك[١١] من أن « قيمة الأداة التعبيرية » تختلف من سياق إلى سياق ، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر . فحرف العطف (الواو) عندما يتكرر كثيرا في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس ، يعطي للتعبير معنى الاطراد ، والوقار . لكن هذه الواو لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطي مشاعر تعويق وإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة .

في مقابل نظرية القيمة الثابتة برزت نظريات أخرى ، مثل نظرية المقابلات عند ولهلم شنيدر ، التي تعتمد على رصد التوازن في الأسلوب من خلال التقابل بين الحسي والمجرد ؛ بين عناصر النقص وعناصر الزيادة ؛ بين المحدد والفضفاض ؛ بين البسيط والمزركش ؛ بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب الذاتي ؛ بين الأسلوب الشفاهي والأسلوب الكتابي .... الخ . ويهدف شنيدر من وراء فكرة التوازن إلى البحث عن قوانين القيم داخل الأسلوب ذاته ، والاهتداء إلى قوانين نابعة منه ، بدلا من قوانين القيم الثابتة التي كانت مفروضة عليه سلفا ومن خارجه .

أما شارل بالي فتقوم نظريته على دراسة ما أسماه : « المحتوى

العاطفى للغة » . وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام . وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء فى أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ، ولكنه يمتد إلى اللغة فى حقولها التعبيرية اللا متناهية . وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة ، ليلاحظ العلاقة التى يمكن قيامها بين المحتوى العاطفى والصيغة التى يصب فيها . فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل « يا للمسكين ! » فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز . ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفى للتصغير من خلال إثارته للرقة أو للضعف . كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفى لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه ؛ فهناك فرق فى المحتوى العاطفى بين الصيغ التالية :

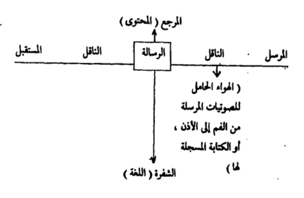
« افعل هذا ! افعل لى هذا ! بربك افعل هذا ! أرجوك وافعل هذا ! » . فمع أنها جميعا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكر ، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة .

واهتمام بالى بالمحتوى العاطفى جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية . وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية . وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى اللغة شده إلى دراسة « القوة التعبيرية فى لغة الجماعة» دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها . وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . وكذلك وضعه منهجه الذى اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية ، من حيث طرحه حول التعبير سؤالا محددا هو : « كيف » وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره [١٢] .

شارل بالى إذن هو رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية ؛ وكتاباته فى هذا المجال ، التى بدأت منذ سنة ١٩٠٥ ، أحدثت تأثيراً واسعا فى كثير من المدارس الأسلوبية التى جاءت بعده ، وعلى نحو خاص تلك التى تأثرت بالنزعة الوصفية فى منهجه . ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلى ، الذى بدأ فى روسيا فى العشرينيات من هذا القرن ، ثم انتقل إلى أوروبا مع انتقال علماء من أوروبا الشرقية ، كتبوا ومازالوا يكتبون بالفرنسية والإنجليزية ، مثل رومان جاكوبسون ، وتودروف على نحو خاص . وكانت قمة تأثير هذا المنهج الوصفى فى اللجوء إلى الأسلوبية الإحصائية أو العددية ، خصوصا على يد بيير جيرو فى كتابه الخصائص الإحصائية للمفردات[١٣] ، الذى بين فيه حجم الفائدة التى يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ، ودلالة تكرار كلمة ما عددا معينا من المرات . ومن خلاله أمكن ـ كما فعل جيرو نفسه ـ مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أو تأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه ، وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات . وقد تابعت الحركة الأمريكية منهج جيرو الإحصائى ، وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه سدلو Sedlow .

الأسلوبية البنائية : هى أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن ، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة . وهى تعد امتدادا متطورا لمذهب بالى فى الأسلوبية الوصفية ، كما تعد أيضا امتدادا لآراء دى سوسير الشهيرة ، التى قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة Langue وما يسمى الكلام Parole . وقيمة هذه التفرقة تكمن فى التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة فى اللغة بالقوة ، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، ودراسة الأسلوب الفعلى فى ذاته ؛ أى أن هنالك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص ؛ والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق . وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة فى فروع المدرسة البنائية ؛ فجاكوبسون يدعو إلى التفريق بين الثنائى (رمز ـ رسالة) Code - Message وجيوم يطلق عليه (لغة ـ مقالة) Langue - Discours ؛ أما جسليف فيجعل التقابل بين (نظام ـ نص) Systéme - Texte ؛ ويتحول المصطلح عند تشومسكى إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة ـ ناتج بالفعل) competance-performance . وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب فى دراسة اللغة والأسلوب ، كان قد أطلق شرارته دى سوسير ، وطوره بالى ، وأكمله البنائيون المعاصرون . ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة فى الأسلوب ، حين يبين أن هناك فرقا بين « المعنى » و« فاعلية المعنى » فى النص ، وأن كل « رمز » يمر بمرحلة « القيم » الاحتمالية على مستوى المعنى ، ومرحلة « القيمة » المحددة المستحضرة على مستوى النص . وقد تقود المبالغة فى هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوى لا يوجد له معنى قاموسى ، ولكن توجد له استعمالات سياقية[١٤] .

أما رومان جاكوبسون فقد ركز فى تحليله للثنائى (رمز ـ رسالة) على الجزء الثانى منهما ـ دون أن يهمل الأول ـ لأنه يعتقد أن « الرسالة » هى التجسيد الفعلى للمزج بين أطراف هذا الثنائى . وهو مزج عبر عنه جاكوبسون حين سمى إحدى دراساته حول هذه القضية : « قواعد الشعر وشعر القواعد » Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire وهو يعنى بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية فى اللغة ، وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق . لقد تصور جاكوبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التى تمر بها « الرسالة » بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارىء) . وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالى :



وكل اتصال بشرى لغوى يحمل بالضرورة هذه العناصر ، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر . والوسائل اللغوية التى يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التى تتحكم فى هيكل البناء اللغوى ، ويمكن أن تكون مفتاحا له . وهذه الثوابت يسميها جاكوبسون الموصلات أو مغيرات السرعة ؛ ومن بينها هذا التقسيم الثلاثى للضمائر إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، الذى يلتقى مع تقسيم ثلاثى لوظائف اللغة ، يتمثل فى الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) ، والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) ، والوظيفة الذهنية (هو الغائب) ؛ ويلتقى أيضا مع تقسيم ثلاثى فى العمل الأدبى ، يتمثل فى المؤلف (أنا) والقارىء (أنت) والشخصيات (هو) ؛ ويرتبط ذلك فى النهاية بميول بعض الأجناس الأدبية إلى استعمال بعض هذه الموصلات أو مغيرات السرعة دون بعضها الآخر . فالشعر الملحمى مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب ، ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة ، فى حين أن الشعر الغنائى يركز على ضمير المتكلم ومن ثم على الوظيفة التعبيرية .

لقد طرحت مدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها تلك فى صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية ، مثل التحليل الدقيق الذى قدمه ليفى شتراوس ورومان جاكوبسون لقصيدة القطط لبودلير سنة ١٩٦٢ فى مجلة « الإنسان » ؛ ومثل الدراسة العميقة الغنية حول « بناء لغة الشعر » التى كتبها جون كوين وترجمت إلى معظم لغات العالم الكبرى ، وترجمت إلى العربية مؤخرا[١٥] . ونتاج المدرسة البنائية من السعة بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل الآن[١٦] ، لكننا نود فقط أن نشير إلى أنه إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند « بالى » ، وتابعوا أيضا المنهج الوصفى عنده ، فإنهم تلافوا نقصا وقعت فيه مدرسة بالى حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية ، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية . وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية فى أوربا والعالم فى القرن العشرين . لكن مدرسة البنائيين غمست نفسها فى قلب الحركة الأدبية ، وأصبحت كتاباتهم عن كورنى وراسين وموليير وفكتور هيجو وبودلير وشاتوبريان وبروست وفلوبير وبلزاك وغيرهم رمزا لمدرسة حية ، زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية ، وأخصبت الفرعين فى وقت واحد . غير أن هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست بدورها من ابتكار البنائيين ، وإنما هى ترجع إلى اتجاه آخر فى دراسة الأسلوب كان قد واكب اتجاه « شارل بارلى » فى الأسلوبية التعبيرية الجماعية ، فى الربع الأول من هذا القرن ، وهو اتجاه المدرسة المثالية الألمانية ؛ وهو ما يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية ، أو الأسلوبية الأدبية ، الذى يندرج تحت الأسلوبية التأصيلية ؛ وهو ما نود الوقوف أمامه فى الفقرات التالية :

ثانيا : الأسلوبية التأصيلية .

إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هى طرح السؤال : « كيف » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية La stylistique génétique تهتم بأسئلة أخرى مثل « من أين » و « لماذا » ، وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التى ينتمى إليها ، وبحسب لون اهتماماتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية . . الخ . ويمكن أن نقف سريعا أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية :

١ ــ الأسلوبية النفسية الاجتماعية :

فى سنة ١٩٥٩ كتب الباحث الفرنسى هنرى موريير كتابا عن « سيكولوجية الأسلوب »[١٧] ، طرح فيه نظريته التى حاول من خلالها استكشاف ما أسماه « رؤية المؤلف الخاصة للعالم » من خلال أسلوبه . واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل « الأنا العميقة » ، وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة . والتيارات الخمسة الكبرى هى : القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم ؛ وهى الأنماط التى تشكل نظام « الذات الداخلية » .

وقد يظهر كل نمط منها فى شكل إيجابى أو سلبى ؛ فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف ، والإيقاع قد يكون متسقا أو ناشزا ، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة ، والالتحام قد يكون واثقا أو مترددا ، والحكم قد يكون متفائلا أو متشائما .

ويحاول موريير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التى تلتقى معها ، كالأفعال والصور ، واختيار صيغة المضارع أو المستقبل أو الأمر ، واستخدام علامات الترقيم على نحو معين ، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب أو علامات الاستفهام ، واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت ، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ، ودلالات ذلك كله على ما يسود « الأنا العميقة » . وهذه المحاولة ــ على جودتها ــ يعيبها ــ كما يرى بيير جيرو ــ كثرة التفريعات والتقسيمات ، واحتمال عدم دقة النتائج . فما قد

يسفر عنه التحليل على أنه خاصة للأنا العميقة عند راسين قد يكون فى النهاية خاصة للتراجيديا الكلاسيكية ، ويبقى أيضا أن هذا المنهج به ظلال من المنهج البيوجرافى ، الذى يعامل إنتاج المؤلف على أنه صدى لحياته ؛ وهو منهج أثبتت المناقشات النقدية العميقة التى دارت حوله أنه غير صلب العود .

٢ ــ الأسلوبية الأدبية :

تعد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة « الأسلوبية التأصيلية » وأكثره تأثيرا فى تاريخ « التعبير » فى القرن العشرين ، بل إن رواد هذه المدرسة من المثاليين الألمان ـ كارل فسلر وليو سبيتزر على نحو خاص – يعدون من رواد حركة الأسلوبية فى القرن العشرين . كانت الاتجاهات التى سادت فى النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر ، والتى تنسب إلى آراء فولتير وستاندال وسانت بيف وهيبوليت تين وغيرهم ، قد دخلت فى مأزق بعد جيل الرواد بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة ، ومن ثم تعرضها للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد ، أو للابتعاد عن الحقول الأدبية . ونبه كارل فسلر K. Vossler فى أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة فى التاريخ الأدبى : « لكى ندرس التاريخ الأدبى لعصر ما ، فإنه ينبغى على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوى بنفس القدر الذى يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص »[١٨] . لكن الذى نما بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة فى النقد اللغوى أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوى ليوسبيتزر Leo Spitzer . وقد كتب مؤلفا مهما عن علم اللغة والتاريخ الأدبى Linguistics and Literary History . وفى مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر للمنهج الذى اتبعه هو فى دراسة سرفانتس ، وفيدر ، وديدرو ، وكلوديل . وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر فى النقاط التالية :

١ ــ المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادىء مسبقة . وكل عمل أدبى فهو مستقل بذاته كما قال برجسون .

٢ ــ الإنتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هى المحور الشمسى الذى تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ؛ ولابد من البحث عن التلاحم الداخلى .

٣ ــ ينبغى أن تقودنا التفاصيل إلى « محور العمل الأدبى » ؛ ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل . ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله فى واحدة من تفاصيله .

٤ ــ نحن نخترق العمل ونصل إلى محوره من خلال « الحدس » ، ولكن هذا الحدس ينبغى أن تمحصه الملاحظة فى حركة ذهاب وعودة ، من محور العمل إلى حدوده ، وبالعكس . وهذا الحدس فى ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس فى الإصغاء إلى الأعمال الأدبية .

٥ ــ عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغى البحث عن موضعه فى دائرة أكبر منه ، هى دائرة الجنس الذى ينتمى إليه ، والعصر ، والأمة ؛ فكل مؤلف يعكس روح أمته .

٦ ــ الدراسة الأسلوبية ينبغى أن تكون نقطة البدء فيها لغوية ، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة : « إن دماء الخلق الشعرى واحدة ، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءا من المنابع اللغوية ، أو من الأفكار ، أو من العقدة ، أو من التشكيل » . ومن خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقا بين اللغة وتاريخ الأدب .

٧ ــ الملامح الخاصة للعمل الفنى هى « مجاوزة أسلوبية » فردية ؛ وهى وسيلة للكلام الخاص ، وابتعاد عن الكلام العام . وكل « انحراف » عن المعدل فى اللغة يعكس انحرافا فى مجالات أخرى .

٨ ــ النقد الأسلوبى ينبغى أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح ؛ لأن العمل كل متكامل ، وينبغى التقاطه فى « كليته » وفى جزئياته الداخلية .

لقد كان هذا المنهج التفصيلى الذى أورده سبيتزر فى مقدمة كتابه الذى أشرنا إليه[١٩] ذا أثر كبير فى إخصاب النقد الأدبى وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعى الذى كان لانسون يمثل قمته فى بدايات القرن ، وارتكزت فى النقد الأدبى مبادىء لم تكن شائعة من قبل .

(أ) النقد ينبغى أن يكون داخليا ، وأن يأخذ نقطة ارتكازه فى محور العمل الأدبى لا خارجه .

(ب) أن جوهر النص يوجد فى روح مؤلفه ، وليس فى الظروف المادية الخارجية .

(ج) على العمل الأدبى أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله ؛ وأن المبادىء المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية .

(د) أن اللغة تعكس شخصية المؤلف ، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التى يملكها .

(هـ) أن العمل الأدبى بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف .

ولقد أثار منهج ليو سبيتزر جدلا شديدا ، بدءا من الربع الأول من هذا القرن ، وعلى نحو خاص من أتباع دى سوسير وشارل بالى ، الذين كانوا يهدفون إلى إقامة الأسلوبية اللغوية الخالصة . لكن من ناحية أخرى تكونت مدرسة أسلوبية حول مبادىء سبيتزر ، أطلق عليها اسم : الأسلوبية الجديدة ، أو الأسلوبية النقدية ، وتركزت على نحو خاص فى الولايات

المتحدة الأمريكية عند علماء مثل داماسو ألونسو Damaso Alonso وهاتزفيلد Hatzfeld ، وامتدت آثارها كذلك ـ كما رأينا ـ لتؤثر على اتجاه أصحاب الأسلوبية البنائية ، ولتتضافر آثارها مع آثار المدرسة التي كانت منافسة لها ، وهي مدرسة الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالى ، فى خلق اتجاه نقدى لغوى ، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين ، ويقترب بهذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية من روح العلم التجريبى فى شكل الأسلوبية الحديثة .

الهوامش

(١) G. Mounin: Stylistique Encyclopedia Univer. V. 15. p. 466
(٢) Le Petit Robert. 1976. pp. 1622 et 1700.
(٣) Pierre Guiraud. La stylistique. Paris 1975. p. 17.
(٤) Ibid.
(٥) R. Wellek. La theorie litteraire. La traduction française. paris. 1971: p. 241.
(٦) M. Dufrenne. Style. Encyclopedia Universale. V. 15. p. 463.
(٧) Roland Barthes. Le degré zero de l'ecriture. Paris 1972, p. 8.
(٨) Voir. G. Mounin. op. cit.
(٩) A Critical Bibliography of the New Stylistics (1902 - 1952) cite par Guiraud. op. cit.
(١٠) Voir. P. Guiraud, La stylistique. op. cit, pp. 61 et suivantes.
(١١) La theorie litteraire. op. cit. p. 246.
(١٢) Ph. Van-Tieghem. Stylistique. dictionnaire der litteratures. paris 1968. V. 3. P. 3753.
(١٣) Les paracteres statistique du vocabulaire. Paris 1954.
(١٤) Voir; T. Todorov: Ou'est-ce que le structuralisme? Paris 1968: Introduction generale.
(١٥) ترجمنا هذه الدراسة إلى العربية وقد نشرت مقدمتها بعنوان « مقدمة فى بناء لغة الشعر » بمجلة « المنتدى » الخليجية عددى يونيو ويوليو سنة ١٩٨٤ ، وترجمة الدراسة كاملة مع التقديم لها والتعليق عليها تحت الطبع الآن .
(١٦) لمزيد من التفاصيل راجع مقدمتنا لترجمة بناء لغة الشعر .
(١٧) La psychologie des styles. paris 1959. cité par. p. Guiraud op. cit.
(١٨) R. Wellek. op. cit.
(١٩) Voir. P. Guiraud. op. cit. pp. 65 et suivantes.

الأسلوب الأدبي

من كتاب "مناهج علم الأدب"

ليوزف شتريلكا

شروط أولية عامة :

يتمثل أهم الشروط الأولية بالنسبة لمناهج علم الأدب في مجال الأسلوب في تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي وتعريفه ؛ فهناك طائفة كبيرة جدا من الأخطاء ـ منها الأخطاء المثمرة المفيدة ؛ ومنها الأخطاء السقيمة الخطيرة ـ تولدت عن مجرد الجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت هذه المفاهيم الأسلوبية خاصة بفنون أخرى لا تقوم على اللفظ ، أو خاصة بلغة أخرى غير فنية .

والحق أن الموضوع من التعقيد بحيث يصعب علينا اللجوء إلى طريقة النفي لتعريف الأسلوب الأدبي ، كأن نقول إن الأسلوب الأدبي ليس كذا أو ليس كذا . وليس من شك في أن الأسلوب الأدبي شيء آخر غير علم الأسلوب المعياري ، الذي يعلمنا كيف نكتب خطابات جيدة ، أو موضوعات إنشائية جميلة ؛ وأنه أيضاً شيء آخر غير المفهوم الأسلوبي المعروف في تراث علم البلاغة المدرسية عند الأقدمين . ولكن محاولة التعريف تزداد صعوبة عندما ننظر إلى المفهوم الأسلوبي في علم اللغة أو في علم الفنون الأخرى . وإذا كانت البحوث الأسلوبية التي تجرى في مجال علم الأدب ، بحثاً عن الموضوع والهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التي تجرى في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماسّ وخطوطاً متوازية وأموراً مشتركة تتمثل في طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر : فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحديد الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادىء التشكيل في علم الأدب والعلوم المنصبة على الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة ، يمكن أن يفيد منها عالم الأدب . وأيا كان الأمر فهناك اختلاف من الناحية المبدئية بين أن يقوم الإنسان ببحوث أسلوبية على لغة ما ، أو أن يقوم بدارسات على الأسلوبيات المقارنة أو العامة من ناحية ، وبين أن يسعى الإنسان إلى استيعاب أسلوب أدبي وتصويره من ناحية ثانية . ولقد كان رينيه وليك[1] محقاً في تأكيده هذا الاختلاف ؛ فقد أدى انصراف الباحثين عن التأمل في مناهجهم ، وكذلك الاتجاهات الساعية إلى المطلق في العلوم ، إلى أن زادت المشكلات غموضاً بدلاً من أن تزداد وضوحاً . وحتى في مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافاً جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك ـ أولاً وقبل كل شيء آخر ـ اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة .

ومن المؤكد أن هوجو كون[2] على حق فى تنبيهه إلى أن عالم الأدب يحتاج فى دارساته التحليلية على الأقل إلى قدر من علم اللغة ، يكفى للفهم اللغوى للنصوص ، كما يحتاج عالم اللغة إلى قدر من المقولات الأدبية ، يكفى للإحاطة اللغوية بالنصوص الأدبية . ومع هذا فليس هناك شىء يفتقر إلى المشروعية أكثر من أن يقوم عالم الأدب بقصر كل الظواهر اللغوية ، بما فيها الظواهر غير الأدبية ، على مقولات أدبية ، أو يحاول عالم اللغة قصر المشكلات الأسلوبية الأدبية على مقولات لغوية . فعلى الرغم من أن علم الأدب وعلم اللغة ، فى مجال الأسلوب على وجه الخصوص ، يهتمان جزئياً بالظواهر اللغوية نفسها ، فإن هدف كل علم يختلف عن هدف العلم الآخر كل الاختلاف . ثم إن موضوع علم الأدب لا ينطبق على موضوع علم اللغة إلا جزئياً ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكونا شيئاً واحداً .

ومن الممكن أن تكون المعلومات اللغوية ، بدءاً بالفونولوجيا ،ووصولاً إلى الكلمة والعبارة ، بل إلى الأشكال والأبنية التى تتجاوز الجمل - إذا أخذنا برأى كايزر[3] وليفين[4] - مهمة بالنسبة إلى علم الأدب . وهكذا يلوح الوضع أكثر تعقيداً ، نظراً إلى أن العلاقة بين اللغة والأدب علاقة ديالكتيكية ؛ فليست اللغة وحدها هى التى تؤثر على الأدب ، بل إن الأدب بدوره يؤثر على اللغة . على أن الشىء الذى يهم علم الأدب والإحاطة به هو ماذا صنع دانتى وتشوسر وجوته وبوشكين للأدب ، لا ماذا صنعوا للغة . وإذا كانت هذه المشكلات يتداخل بعضها فى البعض الآخر ، فليس معنى هذا أنها واحدة فى جوهرها . ولقد بيّن وليك[5] فى أكثر من موضع أن السؤال عن الأسلوب الأدبى ليس من شأن علم اللغة ، وأن الأدب من حيث هو ظاهرة ليس تابعاً كل التبعية للغة . ولهذا فإن ممثلى المناهج اللغوية الموضوعيين والكيسيين ، مثل نيكولاس رويت[6] ، عندما يدرسون الأسلوب الأدبى لا يفتأون ينبهون إلى أن حدود مجال علم اللغة لابد من تجاوزها إذا أراد الإنسان أن يحيط إحاطة كاملة نسبياً بالظواهر الأدبية . ولهذا فإن المحاولات الشبيهة بمحاولات جيمس ثورن[7] ، التى تقوم على إجراء تحليلات للأسلوب فى إطار نماذج نحوية متطورة ، ستظل - على أكثر تقدير - مقصورة على نتائج جزئية ، ولن تصل - حتى فى أكثر الحالات توفيقاً - إلى الوفاء التام بمطالب الأسلوب الأدبى من حيث هو ظاهرة متكاملة .

وهناك من علماء الأدب ، أمثال ريشارد أومان[8] ، من ينتظرون من علم اللغة ، وبخاصة من النموذج التحويلى للنحو التوليدى ، توضيح مشكلات الأسلوب الأدبى توضيحاً يشمل اتجاهين : أولاً توضيح المسائل الرئيسية الأساسية النظرية العامة ، وثانياً تحسين الناحية التطبيقية فى تحليل الأسلوب . ولكننا إذا أنعمنا النظر فى كلام ريشارد أومان ، اكتشفنا أن توقعاته فى مجال التوضيح النظرى هى أقرب إلى التفكير التنبؤى منها إلى الاعتماد على النتائج المثبتة ؛ وأن محاولته تحسين الناحية التطبيقية فى تحليل الأسلوب تنحصر فى وصف شكلى للأسلوب ، دون أن تخطو الخطوة الجوهرية إلى التفسير النقدى والدلالى .

وعندما قام رينيه وليك[9] ، فى ختام مؤتمر درست فيه مشكلات الأسلوب اللغوى من وجهة نظر علم النفس ، وعلم الأنثروبولوجيا الثقافية ، وعلم اللغة ، وعلم الأدب ، بعرض خلاصة نقدية تقويمية أخيرة بوصفه ممثلاً لعلم الأدب ، ذكر علم الأدب قائلاً عنه إنه العلم الذى ينبغى عليه ، وهو يدرس الأبنية والقيم الأدبية ، أن يستخدم النتائج التى يصل إليها علم اللغة شاكراً ، ولكنه بيّن بما لا يدع مجالاً للشك ، أن هناك نقطة يتجاوز فيها موضوع الأدب إدراك علم اللغة ويمتنع عليه . وهناك - على العكس - حالات يؤدى فيها الفصل الأساسى بين الأسلوب اللغوى والأسلوب الأدبى إلى نتائج تحوطها المشكلات . أما توربين[10] فينظر بعد هذا الفصل بين الأسلوب اللغوى والأسلوب الأدبى إلى مشكلة الأسلوب الأدبى من ناحية المعنى التربوى للأدب . وهنا يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان توربين قد أخذ جانب المضمون وانحاز إليه انحيازاً مفرطاً . ويحق لنا أن نتساءل أيضاً عن المقصود بالمعنى التربوى ، وهل هو مذهب حزب من الأحزاب ، أو هو الإنسانية بمفهومها الشامل .

ليس مجال البحث فى الأسلوب هو أفسح مجالات علم الأدب وأكثرها قرباً من المركز ، بل هو أيضاً المجال الذى يقل فيه الاتفاق والوضوح . وإذا كان بعض علماء الأدب وعلماء اللغة يرون أنه من المهم أن يعهد بدارسة الأسلوب إلى علم آخر هو علم الأسلوب ، يتجاوز حدود علومهم ، فإن هذا الرأى لا يعين على إيضاح شىء . والكتب التى تحمل عنوان « علم الأسلوب » لا تدّعى كلها أنها تسعى إلى إيضاح غوامض الأسلوب الأدبى ؛ هذا إلى أنها مختلفة فى مبناها أشد الاختلاف ؛ فمنها علم الأسلوب العام ، ومنها علم الأسلوب المقارن ،وهما يتصلان باللغة على نحو عام ، ويستبعدان الأسلوب الأدبى أحياناً ، أو يضمانه إليهما فى بعض الأحيان . ونحن نلاحظ - من الناحية الأخرى - أن الطموح إلى مثل هذه الأهداف البعيدة لايأخذ دائماً شكل « علم أسلوب » يضمه كتاب بين دفتيه . فهذا هو داماز و ألونزو[11] - على سبيل المثال - يشرح فى كتابه الشهير « الشعر الأسبانى » ، رأيه المتمثل فى أن علم الأسلوب هو فى حقيقته علم الأدب أصلاً . أماوليك[12] فيرفض بحق هذا الرأى ، نظراً لأن استيعاب العمل الأدبى يحتاج بالضرورة إلى موضوعات ومناهج تتجاوز المستوى اللغوى البحت ؛ فهذه المناهج والموضوعات ضرورية بالنسبة لعلم الأدب . أما ألفين أويستيس[13] فيطلق تعميمات تصل به إلى حد القول عن أصحاب علم الأسلوب من الفرنسيين إنهم يتجهون وجهة وضعية ، وإنهم يطمحون إلى هدف بعيد هو تكوين علم خاص للأسلوب ، يتضمن نظرة شاملة على كل العناصر الأسلوبية للغة . وهناك مؤلفات عدة ، منها مؤلفات جينرو[14] وسكيافيني[15] ، يبدو أنها تؤكد ،

بالإضافة إلى آراء ألونزو ، أن هناك بصفة عامة اتجاهاً من هذا النوع بين أصحاب علم الأسلوب الفرنسيين والأسبان والإيطاليين .

وليس علم الأدب هو وحده الذى لايمكن قصره هو وموضوعه على اللغة ؛ كذلك الأسلوب نفسه ، لايمكن أن يعد هو واللغة شيئاً واحداً ، بل الأسلوب يتكون من سمات خاصة فى نوعية المعالجة اللغوية فى وقت ما . ولقد نبه ستيفين أولمان[١٦] إلى أن الأبعاد والمناهج المختلفة فى دارسات الأسلوب تشترك بعامة فى شىء واحد ، هو افتراض وجود هذه السمات المميزة للأسلوب ؛ وهى سمات تفصل الأسلوب عن اللغة بصفة عامة . وليس هناك إنسان يخطر بباله أن ينظر إلى أسلوب عمل أدبى مثلاً على أساس أنه مطابق للحصيلة اللغوية للعمل ، بل من الواضح أن أسلوب العمل يأتلف من سمات معينة مميزة ومكونة للأبنية . هذه السمات تمثل وحدة متكاملة ، ولكنها لا تطابق الحصيلة اللغوية الكاملة للعمل . ويستنتج أولمان من ذلك أن علم الأسلوب لا يمكن - لهذا السبب - أن يكون فرعاً من علم اللغة ، بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة ، يبحث فى الظواهر اللغوية نفسها ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وليس هناك - من ناحية علم الأدب - اعتراض على هذا فيما يختص بالأسلوبية الأدبية ، مادام علم الأسلوب هذا يدخل فى إطار أكبر هو إطار مناهج علم الأدب ، ولا ينطلق من استقلال ذاتى لعلم الأسلوب فيقصر المشكلات الأدبية على مشكلات أسلوبية لا أدبية .

كانت لفظة أسلوب Stil تطلق أصلاً على السمة الشخصية لخط اليد ، ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة - كأن تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلاً - ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوى لما هو مكتوب . وتفترض « النوعية الخاصة » أولاً وجود إمكان اختيار حر بين نوعيات مختلفة ممكنة ؛ واختيار هذه النوعية الخاصة هو قوام الأسلوب ، فيما يقوم الأسلوب على الحصيلة الكلية للمكتوب . ولقد نبه ريتشارد أومان[١٧] إلى أن التمييز المهم بين المكونات الثابتة والمكونات المتغيرة فى الأدب ليس على مايلوح لنا من الوضوح . بل إن المشكلة تزداد تعقيداً ؛ حيث إن الأمر لا يمكن أن يتلخص فى مجرد المقابلة الجامدة بين المعايير اللغوية غير المتغيرة من ناحية ، وإمكانات الاختيار المتاحة التى تتسم هى أيضاً بأنها غير متغيرة من ناحية ثانية ، وإنما حقيقة الأمر هى أن هذه العوامل كلها تخضع لعملية تحور فى إطار التطور التاريخى . يضاف إلى هذا أن إمكان الاختيار الحر ليس عشوائياً ، بل هو أيضاً يدخل فى إطار يحكمه التطور التاريخى .

وأما أن هناك « نوعية خاصة » فيفترض فى المقام الثانى أن تكون هناك صفات خاصة مميزة لهذه الصفات النوعية ، وأن هذه الصفات هى التى تحدد الجوهر الحقيقى لهذه النوعية . إنها تتحدد عن طريق تكرار أبنية داخلية وخارجية ، تترك بصماتها على الشكل . وهذه الأبنية تميز هذه النوعية الخاصة عن غيرها من نوعيات التعبير المشابهة تمييزاً يشهد عليه التكرار على نحو غير مألوف . وليس المقصود انحيازاً صارماً لايعرف الاستثناء ، وإنما المقصود هو اتجاهات عامة ، وميول إلى ناحية بعينها . ولهذا نجد أن لوبومير دوليزيل[١٨] عندما أجرى محاولة تقوم على الوصف العلمى الإحصائى ، وصف الأسلوب بأنه مفهوم احتمالى . وهذه التسمية لا تعبر عن شىء آخر سوى ما أطلق عليه فى تراث العلوم الأدبية والفكرية اسم المفهوم النمطى .

لكن الأعمال الأدبية تتضمن مجموعات مختلفة من « النوعيات الخاصة » للتعبير ، لا تمثل الأسلوب فى الأحوال كلها ؛ فقد تكون سمات أسلوبية متفرقة ، وقد تكون وسائل أسلوبية ، وقد تكون تكنيكاً أو طريقة ؛ وهى كلها أشياء أقل من الأسلوب ، أو هى أجزاء متفرقة فى مواجهة الأسلوب من حيث هو ظاهرة كلية متكاملة . وقد أكد الممثلون الكلاسيكيون لبحوث الأسلوب الألمانية ، مثل ڤالتسل[١٩] ، وأهم الممثلين للشكلانية الروسية ، مثل زيرمونسكى[٢٠] ، أن هذه الكلية المتكاملة هى السمة الأساسية للأسلوب . كذلك نوّه ميشال ريفاتير[٢١] بهذه الكلية المتكاملة ، مستعينا بمفاهيم لغوية حديثة ، وأعلن لوبومير دوليزيل[٢٢] إيمانه على الأقل بالفكرة الأساسية المجردة ، التى تقوم عليها هذه الكلية المتكاملة من منطلق مناهج رياضية إحصائية ؛ فهو يطلب من أى نظرية أسلوبية أن تقدم وصفا للأسباب وللعوامل الأساسية المسئولة عن اختلاف الأساليب .

ويرى أولريش ليو[٢٣] أن الأسلوب يعنى الكلية المتكاملة الشاملة لكل السمات المتفرقة ، التى تتسم بها « كيفية » التعبير . ومن البديهى أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط « بالمعبّر عنه » ؛ فليس من الممكن أساساً أن نفصل بين « كيف نعبر » و« عما نعبر » . ولا يعنى هذا مطلقاً تطابق العمل والأسلوب ، وإنما يعنى فقط أن الأسلوب يرتبط بالكلية المتكاملة الشاملة للنوعية الخاصة للتعبير عما يعبر عنه العمل . الأسلوب يرتبط بالأبنية الخاصة التى تنشأ عن تفاعل كثير من السمات الأسلوبية المتفرقة للعمل - من ناحية النحو والإيقاع والبحر والصور البلاغية . . الخ . وهذه الكيفية الكلية للنوعية الخاصة للتعبير لا يمكن بطبيعة الحال فصلها عن الشىء الذى ينصب عليه التعبير ؛ فلا فصل بين الـ « كيف » والـ « ماذا » . وعلى هذا النحو أيضاً تقوم نظرية ويمسات[٢٤] الأسلوبية ، التى ترى أن الأسلوب هو المعنى . وقد عرض ويمسات نظريته هذه فى إطار دراسته الممتازة للأسلوب النثرى لصامويل جونسون .

ويلفت النظر فى المجال الأساسى للبحوث الأسلوبية أن أهم ممثلى الاتجاه الجديد إلى التشكيل العلمى لنظريات علم الأدب - مثل ريتشارد أومان[٢٥] - يحرصون على الإشارة الواضحة إلى أن أفضل الدراسات ، من الناحية العملية ومن ناحية النتائج ، هى الدراسات التى قام بها النقاد ، أمثال ويمسات . ومعنى هذا

أنهم يرون عن اقتناع أن هذه الدراسات تصدر ــ من الناحية المنهجية النقدية ــ عن « مجرد الحدس » ، وأنها « تتسلح ــ في مواجهة اللغو الفارغ الذى يصمها بالبعد عن العلمية ــ بسلاح الخبرة الأدبية وحدها ، وتحتمى بالشوب المهلهل للنحو التقليدى » .

وينبغى أن تحفز هذه الحقائق أصحاب النظريات الأدبية على التفكير ؛ لأنها ليست وليدة المصادفة إطلاقاً . فهناك أمور كثيرة في النظريات اللغوية الحديثة لا تفى ، على ما بها من علمية نسقية ، بما يتطلبه جوهر الكلية المتكاملة للأسلوب الأدبى ، بالقدر الذى يتحقق فى مناهج ومسات مثلاً . ولا يقتصر الأمر على أنه لا يجوز التقليل من شأن الخبرة الأدبية المشار إليها ، فليس « الحدس » المناسب بالضرورة منهجاً معرفياً ذاتياً خطيراً ، أو تعسفياً يصل بما هو غير قابل للإثبات إلى حدود المعجزات أو الأشياء المثيرة للمخاوف ؛ وإنما هناك مبررات بديهية ، وتفسيرات للنتائج الممتازة . وهناك نقطتان مهمتان فى هذا المقام ؛ النقطة الأولى هى تفوق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تفوقاً لا يستهان به على النظريات العلمية التكنيكية المجردة ؛ والنقطة الثانية هى تفوق لا يقل أهمية عن التفوق الأول ؛ تفوق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة ، مرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لا ستيعاب العمل ، واللازمة لإدراك الأسلوب على أكثر الأنماط اللغوية تفصيلاً وتدقيقاً . ونحن لا نقصد إلى التقليل من شأن مثل هذه المعينات اللغوية التى ينبغى على أية حال تطويرها أولاً ، ولكننا نرى أن وظيفتها هى على الأحرى تفسير النتائج بعد التوصل إليها ، لا مجرد التوصل إليها . فالمعلومات الشكلية التى يتم التوصل إليها عن طريق أكثر العمليات علميةً تحتاج أولاً وأخيراً إلى تفسير . وقد بين ستانلى فيش[26] فى تحليل موجه إلى نقد المناهج ، أن ممثلى البحوث الأسلوبية الدقيقة القائمة بصفة خاصة على علم اللغة أو على الرياضيات والإحصاء ، يتعثرون عندما يصلون إلى هذه النقطة ، فيقعون حيارى فى مختلف مهاوى التفسير التعسفى ، أو يغرقون فى معلومات لغوية ظاهرية ، لا شأن لها بالأدب .

هذه المشكلة من الناحية النقدية المنهجية مشكلة قديمة ، كانت معروفة قبل البنيوية الفرنسية ، وقبل النحو التحويلى لتشومسكي ، وقبل مناهج الحاسبات الإلكترونية للنظرية الإعلامية الرياضية . فقد عالج ليو سبيتزر[27] المشكلة المنهجية نفسها فى علم الأدب ، متمثلاً بعلم الأسلوب القديم ، وعلم اللغة فى عام ١٩٣٠ ، ووصل إلى نتيجة مؤداها أن علم الأسلوب من حيث هو علم مستقل ينبغى أن يختفى ، وأن فصل الناحية اللغوية عن العمل الفنى ينبغى أن يختفى أيضاً ، وأن مسألة الأسلوب ينبغى أن تنضوى داخل تحليل العمل الفنى . وهو يرى أن الشرط الأساسى يتمثل فى الاعتماد على الإحساس الشخصى فى المعالجة المباشرة للناحية اللغوية . ومن الطبيعى أن يعطى سبيتزر علم اللغة في زمانه الحق فى النظر إلى اللغة نظرة « مجردة من الأحاسيس » ، من حيث هى حصيلة تطور ، ومن حيث هى وسيلة إيصالية تحكمها قوانين . ولكنه مع ذلك يطالب بشيء يرى أنه فوق الجدل ، وهو أن يكون لعلم الأدب الحق فى أن يفهم لغة العمل الأدبى على أنه إبداع وتعبير عن أحاسيس ؛ ولهذا فإن الإحساس قادر على استيعابها .

وإذا كان سبيتزر قد انطلق فى ممارسته للبحوث الأسلوبية من بحوث ميكروسكوبية للتعبيرات اللغوية ، فإنه فى إطار منهجه الفينومينولوجى كان يهدف دائماً إلى كلية الأسلوب فى مجموعه المتكامل . كان ينطلق من السمات المتفرقة للنوعية الخاصة فى العرض والتعبير بالعمل ، ساعياً إلى علاقات أكبر ، أو إلى المركز النفسى الذى ترتبط به هذه الأشكال ارتباطاً شرطياً ، ثم يعود مرة أخرى إلى تفسير سمات لغوية أخرى .

يبدو منهج سبيتزر مناسباً على نحو خاص لخصوصية الأسلوب الأدبى من حيث هو لغة تعبير ، ومن حيث هو بنية كلية شاملة . ولكنه من الناحية النظرية قابل للجدل ، وهذا ما شُغل به إميل ڤينكلر[28] منذ وقت جد مبكر . اعترض ڤينكلر بحق اعتراضاً أساسياً على منهج سبيتزر قائلاً إن طريقة الدوران أو الذهاب والإياب لا يمكن قبولها ؛ لأن التعبير اللغوى الواحد يمكن أن يصدر عن دوافع مختلفة متباينة . ويواجه سبيتزر هذا الاعتراض بالنتائج العملية المؤثرة التى توصل إليها ، ويواجهه برد نظرى سليم يقول إن احتمال وجود مصادر للأخطاء ليس محكا للحكم على قيمة منهج من المناهج .

وهناك منهجان شبيهان يستهدفان الإحاطة بالكلية المتكاملة للأسلوب ، فرّق بينهما ستيفن أولمان[29] تفريقاً مبدئياً ؛ وهما منهجان يتفاديان الرجوع بالاستنتاجات إلى مركز نفسى ؛ وهو الأمر الذى ذكرنا أن الخطر يحف به من الناحية النظرية . أما المنهج الأول فيصدر مثل منهج سبيتزر عن وسيلة أسلوبية خاصة ، ويتجه منها إلى استجلاء إمكانات التأثير المختلفة ؛ وأما المنهج الثانى فيمكن أن نقول إنه يسير فى الاتجاه العكسى ؛ فيصدر عن تأثير أسلوبى معين ، ويتجه منه إلى استجلاء الوسائل الأسلوبية المختلفة التى تكمن وراءه .

إن الأساس الذى تقوم عليه هذه الكلية المتكاملة للأسلوب ، هذه الوحدة التكاملية التى تجمع بين المسلك الباطنى والتعبير الظاهرى ؛ هذه الكلية البنيوية التى تتسم بالشمول ، وتذوب فى الوقت نفسه فى العناصر المتفرقة ، هى ما ألمح إليه مارسل پروست عندما قال إن الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة تكنيك ، بل مسألة رؤية .

وبينما نجد أن بعض المحاولات الحديثة نسبياً لحل مشكلة الأسلوب الأدبى تتعثر ــ على الرغم من السعى المنظم إلى السبل الجديدة « لعلم النص الدقيق » ــ فى الاقتصار على بعض

العناصر التى يغلب عليها أن تكون عناصر لغوية أو إشارية ، نجد — فى الجانب الآخر — توسيعات وآراء جديدة ، منها مثلاً ما يذهب إليه البعض من أن مشكلة التعبير ليست إلا ناحية معينة للسمة الإشارية العامة للظواهر الأسلوبية .

ويمكننا أن نتبين فى الدراسات المهمة المثمرة والجديدة نسبياً اتجاهين مشتركين :

أولا : هناك اتجاه يهتم اهتماما خاصا بالعناصر التاريخية على أساس أنها عناصر تكمل بالضرورة العناصر الوصفية اللغوية والجمالية ، ولا يصح فصلها عنها . يرى پول هيرنادى أن « الكلام » هو مهمة علم الأسلوب ؛ أما الرسائل القائمة على المحاكاة فهى مهمة علم الشعر ؛ وأما علم الإشارات وعلم الميتوجرافيا فيختصان باللغات من ناحية ، وبمواقف الإنسان من العالم من ناحية ثانية[٣٠] . ويؤكد يوهانس أنديريج أن فهم الأسلوب على أنه انحراف أو خروج على المعيار لا يمكن أن يؤخذ به — إذا صح أن من الممكن الأخذ به أساساً — إلا إذا حُوِّل المعيار العام تحويلا تاريخياً نسبياً إلى « معيار توقعى »[٣١] . ويستعرض مورتون بلومفيلد كل إمكانات دور علم الأسلوب الأدبى ووظيفته ، ثم يذكر مجموعتين خاصتين تتمثلان فى : « علم الأسلوب التاريخى » ، و « علم أسلوب المجموعات » ، و « علم الأسلوب الثقافى »[٣٢] .

ثانياً : هناك اتجاه يؤكد بطرق مختلفة الإدراك الكلى للأبنية الأسلوبية . ويظهر هذا الاتجاه لدى أنديريج فى مطالبته بنظرية للأسلوب ، قائمة على الجمع الشامل ؛ ويزداد ظهوراً فى تأكيده أن الجهود المبذولة للتوصل إلى سمات أسلوبية يمكن البرهنة عليها موضوعياً هى جهود فرص نجاحها قليلة على ما يبدو ؛ لأنه من غير الممكن التوصل إلى حل حاسم للمشكلة الأساسية ، وهى : ما الوحدة اللغوية التى ينبغى أن تعد السمة البارزة ؟ أو ما المقاييس وما المستوى الذى يجرى عليه تقسيم اللغة إلى سمات ؟[٣٣] وفى هذا المقام نجد أن محاولة الاقتصار على مقاييس متفرقة ، هى بالضرورة مقاييس جزئية من داخل اللغة ، محاولة تلقى الرفض ضمنيا ، علما بأن هذه المقاييس المتفرقة تقف حجر عثرة فى طريق استيعاب الكلية المتكاملة .

وهذا هو السبب الذى جعل تاليتاير يقول إن الحدس لا يزال ، على الأقل فى الوقت الحاضر ، هو أفضل وسيلة ممكنة لتقويم الأسلوب[٣٤] .

أما فرانك دانجيلو ، الذى يؤكد أن الخاصية المميزة لأى أسلوب هى تركيبه البنيوى ، فيرى أن الأسلوب هو كلية متكاملة ، بمعنى أنه هو الكل الشامل للسمات التى تتخلل العمل ، والتى تشكل الأسلوب ؛ تلك السمات التى تتميز بأنها يؤثر بعضها على البعض ، وبأنها تصنع الوحدة المتكاملة ، وأن علاقتها بعضها بالبعض الآخر أكبر من علاقة تجاور بين عناصر متفرقة منعزلة[٣٥] . كذلك يؤكد إيتامور إيڤن زوهار ، الذى يفهم الأسلوب على أنه نسق تعددى قوامه بناء لغوى ثنائى — يؤكد هذه الكلية المتكاملة . وهو لا يقصد بطبيعة الحال بثنائية اللغة ظاهرة تجاور لغتين قوميتين فى بلد واحد ، وإنما يقصد بها مستويين لغويين فى داخل الأعمال التى تمثل الأسلوب الأدبى[٣٦] . أما مورتون بلومفيلد ، فعلى الرغم من أنه يعلن أن هناك ضرورة بعد ياكوبسون وليڤى شتراوس وتشومسكى لإيجاد نوعية جديدة من التحليل الأسلوبى ، فإنه يستعرض مالا يقل عن ثمانية مفاهيم أسلوبية مختلفة ، يراها مقبولة ، بغض النظر عما إذا كانت متفقة مع النموذج المألوف للنظرية الإيصالية أم لا[٣٧] . ومن رأيه أن التحليل البنائى للأدب يمكن فى المقام الثانى أن يكون علماً للأسلوب ، وأن التحليل الإشارى أو السيميوطيقى يبرز بصفة أساسية الناحية المرجعية للشفرة المستخدمة ، التى تحدد النص ؛ وهو لهذا يقصر نفسه على شىء أقل من الأسلوب فى مجموعه . ولهذا السبب ، فإنه عندما يقوم بلومفيلد بمحاولته الخاصة للإحاطة بكل العناصر المشكِّلة للأسلوب ، إنما ينطلق أولاً من منطلقات لغوية — مبتدئاً بمحاولات تطبيقية للبحوث الأسلوبية — ويصعد من طبقة إلى طبقة ، ليوفى العمل فى « مجموعه » حقه ، طبقا لمفهوم أسلوبى كلى متكامل . وهو يعالج بخاصة نواحى بلاغية ، وحرفيات أدبية ، ومشكلات الأنواع الأدبية .

وقد جرت محاولة ، انطلاقا من علم الإشارات ، لوضع نموذج أسلوبى صالح للأدب ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ؛ فقد قام هاينريش بليت — بعد استعراض قصير وغريب للنماذج الأدبية ذات الصبغة البلاغية اللغوية البارزة ، التى وضعها ليتش[٣٨] وكوينتليان ومجموعة لييج[٣٩] — بتخطيط نموذج خاص به ، فهمه على أنه افتراض لغوى ، يتناول البعد التركيبى الإشارى لعلم الجمال اللغوى[٤٠] . وقد أقامه على أساس القطبين معا ؛ قطب الانحراف اللغوى ، وقطب الوحدة اللغوية لهذا الانحراف . ومن رأيه أن القطبين يكونان شبكة إحداثيات يمكن أن توضع فيها غالبية الصور البلاغية . كذلك يأخذ فى حسبانه العناصر اللغوية الأساسية بخاصة ، صاعداً من طبقة الصوت إلى طبقة الكلمة ، إلى طبقة الجملة ، إلى طبقة المعنى . ولا تتمثل المشكلة الأساسية لهذا التقييد ، الذى يلوح لنا تقييداً مفرطا ، فى الحدود العامة للبلاغة فحسب ، بل أيضاً فى مسألة الانحراف ؛ فعلى الرغم من أن بليت يوسع مفهوم الانحراف بحيث يشمل الانحرافات التى تكسر القاعدة ، والانحرافات التى تدعمها ، فإن الاعتراضات التى وجهت بعامة إلى كل نظرية تقوم على الانحراف تسرى على نظريته أيضاً . ولا نقصد بالاعتراضات على وجه الخصوص رأى إنجر روزنجرين[٤١] ، الذى يذهب إلى أن الأسلوب يعنى الانحراف ويعنى الاختيار أيضاً — وإن كان اعتراضاً جاداً ، يرد عليه بليت بتوسيع مفهوم الانحراف لديه — وإنما نقصد بصفة خاصة

الأفكار الأساسية ليوهانس أنديريج حول ضرورة إدخال النسبية التاريخية على كل نظرية تتناول المعيار ، والانحراف عن المعيار ، وحول التداخل بين الخاص والعام[42] يضاف إلى هذا ما اتضح من أن أنواع التحويل الأربعة الأساسية فى النحو التحويلى تقف عند حدود معينة ؛ وهذا أمر له وزنه ، حتى إذا كان الباحث ، كما فى حالة بليت ، يقصد الأدب ولا يقصد اللغويات ، ولا يستخدم هذه التحويلات الأربعة إلا من قبيل التشابه ، ليكتشف الانحرافات فى المجال اللغوى الجمالى .

مكونات الأسلوب

إذا كان الأسلوب الأدبى يشكل كليةً متكاملة ، فمعنى ذلك أنه من الممكن ، على الأقل عندما نهدف إلى إجراء تحليل أدبى علمى ، أن نحلله إلى الأجزاء المتفرقة ، والعناصر التى تكونه . وإذا كان پروست يرى أن الأسلوب أكثر من التكنيك ، فمعنى ذلك أن التكنيك أقل من الأسلوب ؛ فالأديب شنيتسلر ـ على سبيل المثال ـ كثيرا ما يستخدم فى أعماله تكنيكات تأثيرية ؛ أما أسلوب أعماله فهو أسلوب طبيعى . والتكنيك ليس قليل الأهمية ، ولكنه من الناحية الكمية أقل من الأسلوب ؛ إنه جزء من كلية الأسلوب . وقد يخلط القارىء السطحى بين التكنيك والأسلوب فيجعل للتكنيك الكلية المتكاملة . وهناك مجال مشابه يستخدم فيه مفهوم الأسلوب استخداماً تقويمياً ، كأن نقول إن ما نشأ فى التعبيرية المبكرة عن حاجة تعبيرية باطنية حقيقية ، واتخذ شكل الأسلوب ، هبط فيما بعد فى التعبيرية المتأخرة ، فأصبح مجرد صنعة .

وقد تبدو هذه المشكلة بسيطة للوهلة الأولى : فالتكنيك ـ وإن اقتصر على التفصيلات الظاهرية ـ يتعلق بالأسلوب علاقة الجزء بالكل ؛ والجزء ليس أقل قيمة ، ولكنه أقل كماً . أما الصنعة من حيث هى تحويل شامل للكلية المتكاملة ، فهى أقل قدراً ؛ على أن النظرة التاريخية التطورية ، والرغبة الصادقة فى الموضوعية ، تعلماننا أن هناك حالات نشأ فيها عن مثل هذه الصنعة أسلوب متكامل ، لا يمكن أن يقول عنه منصف إنه أقل قدرا من الأسلوب السابق ، بل يقول إنه يختلف عنه .

ومفهوما « التكنيك » و« الصنعة » لا ينصبان على كلية الأسلوب ولكنهما ينصبان على علاقات بنيوية ذات قدر كبير من الشمول ، وإن كانت هناك بطبيعة الحال مكونات كثيرة للأسلوب من حيث هو كل متكامل . ويدور الحديث فى هذا المقام عن طبقات الأسلوب ، وسمات الأسلوب ، ووسائل الأسلوب ، وصور الأسلوب ، وعناصر الأسلوب .

ويرجع رينيه وليك[43] ـ على سبيل المثال ـ فيما يختص بالأسلوب الأدبى إلى نظرية الطبقات لإنجاردن ، التى يمكن بحق تطبيقها على العمل الأدبى بما هو كل ، كما يمكن تطبيقها على تجريد كلية الأسلوب الخاص للعمل الأدبى . ويمكن للإنسان أن يتحدث عن الطبقات الأسلوبية المتفرقة إذا ميّز ـ كما فعل ڤيكتور ڤينوجرادوف[44] فى دراسته الأسلوبية لأعمال بوشكين ـ بين أرضيات لغوية مختلفة يكوِّن تفاعلها بعضها مع البعض الآخر الأسلوب فى الحالة موضع البحث . وقد وجد ڤينوجرادوف فى بحثه للغة بوشكين طبقات خاصة ، علاوة على لغة الكتابة العادية فى عصره ، هى بمثابة المقومات التى يقوم عليها الاستقرار ، وهى السلافية الكنسية ، واللغة الشعبية ، ومؤثرات من عناصر فرنسية وألمانية فى اللغة الروسية .

وتطلق تسمية « السمات الأسلوبية » عادة على وحدات أقل من الطبقات الأسلوبية ؛ ولكن كايزر[45] أشار إلى أن تفسيرها يؤدى بنا إلى مقولات قد ينطبع أثرها التشكيلى على طبقات أخرى غير تلك التى تصدر عنها السمة الأسلوبية الواحدة . ويرتبط هذا الأمر بما أسماه الشكلانيون الروس بـ « متاهة الارتباط » ، مستعيرين عبارة من تولستوى . فمن البديهى أن السمات الأسلوبية المتفرقة ، والوسائل الأسلوبية المتفرقة ، وكذلك بعض التكنيكات بأكملها ، يمكن أن يكون لها وظائف مختلفة فى داخل كلية الأسلوب ؛ وهذا ما يستتبع اختلافا كاملا فى تأويل الأسلوب . من الممكن أن تكون السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية هى كل الظواهر التى عالجناها فى فصول سابقة ضمن مقولات التفسير الداخلى للعمل الأدبى ، أعنى : الإيقاع ، والنغمة ، والتبويب ، والعبارات المقولبة ، والرموز ، والعناصر ، وأوجه الموضوعات والأبنية الخاصة بالأنواع الأدبية ، وكذلك المعنى من حيث هو مكون للأسلوب . أما مصطلح « الصور الأسلوبية » فيختص عادة ـ كما نرى عند كيركهوف[46] ـ بالوسائل الأسلوبية للناحية التصويرية . وأما عبارة العناصر الأسلوبية فتشير عادة إلى أصغر الوحدات الصوتية والنحوية ، مثل علامات الترقيم ، التى درس شتنتسل[47] أهميتها الكبيرة فى تكوين الأسلوب .

ويؤدى التضافر والتداخل بين كثير من السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية والعناصر الأسلوبية أو المكونات الأسلوبية إلى كلية متكاملة ، أو ـ كما تقول كيركهوف[48] ـ إلى « وحدة الأسلوب » ؛ تلك الوحدة التى يتمثل أقرب الطرق للوصول إليها فى تحليل هذا التضافر والتداخل بين العناصر الكثيرة المتفرقة . ولهذا السبب انطلقت غالبية المحاولات الساعية إلى وضع نسق نظرى أو عملى للإحاطة بالأساليب الأدبية ، من وضع تصميحات أو نماذج تضم سمات أسلوبية متكاملة . وهنا نلاحظ أن نوعيات السمات الأسلوبية كانت تختلف بحسب مفهوم المؤلف الذى يضع النسق . فهذا هو إميل ڤينكلر[49] يضع فى المقام الأول مجموعة من القيم الأسلوبية المتصلة بميكانيكية التفكير ، فى مواجهة مجموعة أخرى من القيم المتصلة بميكانيكية التنفيذ . وهذا هو ڤيلهلم شنايدر[50] ، يميز فى محاولته الشاملة لعرض المقومات المكونة للأسلوب ، أربع مجموعات للقيم التعبيرية :

ــ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بالموضوع .
ــ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بعضها بالبعض الآخر .
ــ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات باللغة فى مجموعها .
ــ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بالأديب .
أما كايزر[٥١] فيرى أن من المهم التمييز بين الأسلوب المفتت والأسلوب المتجانس .

ويرى رينيه ويليك[٥٢] أنه من غير الممكن وضع نسق شامل يحيط بكل إمكانات ائتلاف السمات الأسلوبية لتكون كل النوعيات المهمة للأساليب ؛ ولا يقوم بعملية تجريد تعسفية ، بحيث تظل المناهج العملية ذات معنى . أما كايزر فقد أوتى من الحساسية والخبرة والحنكة ما جعله ينصرف عن هذه المحاولة . وأما فيلهلم شنايدر فقد سلك فى كتابه مسلكا وسطاً بين الأشكال الابتدائية للسمات الأسلوبية المتفرقة ، وبعض مناحى الأسلوب من حيث هو كل متكامل . وقد أصلح زدينكو شكريب[٥٣] آراء شنايدر من الناحية الاصطلاحية ، وأكمل بعض جوانبها .

ونلاحظ على أغلب المعالجات الحالية الجيدة للمشكلة ، التى تهدف إلى التقديم إلى علم الأسلوب أو إلى التحليل الأسلوبى ، أنها تتحاشى بصفة عامة وضع نسق يستهدف الإحاطة الكاملة ، بل إن بعضها ــ مثل مدخل ألفريد بيرمان ــ يتحاشى مفهوم « الأسلوب » ، على الرغم من أن ما يسميه بيرمان « الصورة الفنية »[٥٤] يطابق إلى حد كبير ما نسميه هنا « الأسلوب » .

ومع ذلك فهناك محاولة لوضع نسق شامل ، قام بها جيورج ميشيل[٥٥] بالاشتراك مع جونتر شتاركه وفرانتس جرين . وليس من شك فى أن هذه المحاولة لها قيمتها ، لا سيا أن هناك ضرورة للتحديد الدقيق لبعض المصطلحات ، يضاف إلى هذا أن ما تحقق فى هذا الكتاب من جمع لجوانب عدة ، أفاد فى توضيح الجوانب المختلفة لبحوث الأسلوب فى إطار كلى متكامل . ويفصل جيورج ميشيل بين مفهومى تحليل الأسلوب ودراسة الأسلوب ، ويرى أن دراسة الأسلوب أشمل ، وأنها تشمل تحليل الأسلوب . وتتكون الدراسة الأسلوبية التى قام بها جيورج ميشيل من أربعة أجزاء ، تبدأ بالإحاطة بالكلام فى مجموعه ، وتنتقل إلى عناصر الأسلوب ، ثم إلى السمات الأسلوبية ، وتنتهى إلى وصف الأسلوب .

ويمكن القول بأن وضع نسق كامل شامل ووافٍ ، يجمع كل العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية المحتملة ، لن يتحقق أبدا ؛ لأنه من غير الممكن تحديد القيمة التعبيرية للأسلوب تحديداً مانعاً جامعاً ، ولأن العناصر نفسها يمكن أن تأتلف بطرق مختلفة ، لتكون كليات متكاملة لهذا الأسلوب أو ذاك . تضاف إلى هذا حقيقة أكدها كايزر عندما بيّن ــ قياساً على وجهى اللغة فى رأى هومبولت : اللغة بما هى سجل ساكن ، واللغة بما هى نشاط ــ أن الإنسان يستطيع أن ينطلق بما يشبه القفزة من النسق إلى الفرد ، وأن التحليل الأسلوبى الفردى الفعلى لا يمكن التمهيد له عن طريق نسق أسلوبى إلا فى حدود ضيقة جداً . ومن ناحية أخرى فقد حاول كايزر[٥٦] نفسه فى كتابه « العمل الفنى اللغوى » أن يجرى حصرا يقوم على أساس نسقى ، يضم الأشكال اللغوية المكونة للأسلوب . ولنا أن نلاحظ أن الإطار المحدود لمثل هذا النسق لا يمكن أن يكون مبرراً لعدم القيام بوضع النسق أساساً ، كما أنه من غير المقبول أن نرفض الاشتغال بأوزان الشعر وتطويرها ، متعللين بأن الأوزان فى شكلها المجرد لا تتطابق على الإطلاق فعلياً مع الإيقاعات فى الأعمال المختلفة .

أما كيف يضيّق أصحاب الأنساق الراديكالية حدودهم فيفرطون فى التضييق ، وكيف أنه ــ على الرغم من هذه الحدود الضيقة ــ تتاح إمكانات لتحقيق نتائج مرغوب فيها ، فهذا ما يتضح لنا فى تطبيق مناهج اللغويات ، وبخاصة مناهج النظرية الإعلامية الإحصائية للتحليل الأسلوبى .

لقد بيّن باخ[٥٧] ــ فى داخل هذه الحدود الضيقة على سبيل المثال ــ كيف أنه من الممكن الإحاطة الإحصائية الدقيقة ببعض العناصر الأسلوبية فى تركيب الجمل فى أشعار هولدرلين ، مثل طول الجملة ، أو ارتباط النواة الإسمية بالجملة الإسمية المجرورة ، ووصفها . وقامت جوزفين ميليس وهانساو سيلوين[٥٨] بدراسة تكرار بعض الكلمات فى المؤلفات الإنجليزية فى القرن السابع عشر ، ووجدتا نتائج معينة ، يمكن أن يؤدى تقويمها عن طريق تحليل أسلوبى متقدم إلى شىء ذى معنى . وإذا لم يكن من الجائز أن نشك فى أن دراسة النواحى الشكلانية البحتة لبعض العناصر الأسلوبية المتفرقة يمكن أن تجرى بنجاح بمساعدة النظرية الإعلامية الإحصائية ، كذلك فإنه من غير الجائز أن نشك فى أن هذه الدراسات قليلة القيمة إذا أريد بها الإحاطة بالأسلوب فى كليته . ولهذا السبب تعددت المحاولات الرامية إلى توسيع مجال تطبيق المناهج الإحصائية على العلاقات الخاصة بالمعنى داخل الأسلوب . وقد نجح توماس زيبيوك[٥٩] فى محاولة من هذا النوع عندما درس نص أغنية شعبية باللغة المجرية ــ الفنلندية من أغانى التشيرميسين . وقد ساعد على نجاح المحاولة أن نص الأغنية قصير وبسيط ، وأنه مكتمل الشكل ، ومتوازن ــ إلى حد فائق للمألوف ــ فى علاقاته الداخلية .

وقام بورجهارت ريجر [٦٠] بخطوة جوهرية لإدخال المشكلات الدلالية فى التحليلات الأسلوبية القائمة على علم النص المتجه وجهة رياضية إحصائية . وتتمثل هذه الخطوة فى دراسات تناولت مجموعات الألفاظ ومجموعات العناصر من حيث هى مكونات المجالات الغنائية المحيطة .

أما ڤيلهلم فوكس[٦١] الذى قام بأول تلخيص لتكنيكات التحليل الأسلوبى المتجهة وجهة رياضية ، مقتصراً على السمات البنيوية الشكلانية للأعمال ، ومستبعدا المشكلات الدلالية ، فيؤكد أن المقياس الجمالى لعلم الجمال الإعلامى الرياضى يمثل ميزة أسلوبية واحدة من بين مميزات كثيرة . ومعنى هذا أننا نحتاج فى علم جمال وصفى دقيق وشامل ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ، إلى وسائل وصفية كثيرة ، يقدم إلينا منهج النظرية الإعلامية الرياضية منها إمكاناً واحداً فقط .

على أننا نلاحظ أن إمكان « الضبط الكامل للأسلوب » ـ كما يتصوره شيلدون كلاين[٦٢] – يبدو لنا بعيد المنال حتى فى المستقبل البعيد . ويذهب كلاين إلى حد القول بأنه من الممكن ضبط المميزات الأسلوبية نفسها ، التى تعد عادة غير كمية . ويرى أن هذا الضبط يمكن أن يتم عن طريق نسق من الجمل البديلة المطولة ، يتضمن نموذجا نحويا متعدد الطبقات . وتناول ستانلى فيش[٦٣] هذه الأفكار فسار بها إلى منتهاها . ومن رأيه أن بلوغ الكلية المتكاملة للأسلوب يتطلب تنويع مناهج تحليل العناصر المتفرقة تنويعا يكفل ضمها فى العلاقة الأكبر . ومعنى هذا أنه ينبغى ابتكار مناهج أو قواعد تمكن من التقويم المختلف للأشكال نفسها فى علاقات مختلفة . غير أن كل أسلوب لعمل جديد سيفرض على وجه التقريب مشكلات جديدة تتطلب الحل ، وسيتضمن أمثلة لا يمكن البت فى أمرها ، اعتماداً على القواعد الموضوعة من قبل ، بحيث تتطلب كل مشكلة جديدة قاعدة جديدة . والخلاصة أن مطلب الشمول الذى يسعى إليه هذا الضبط الكامل للأسلوب سيؤدى إلى اللامعقول .

وهناك تحذير تناول به پاول بوكمان[٦٤] مشكلة البحث فى الأسلوب الأدبى ، صادراً عن منطلق آخر ، ومتجها اتجاهاً عاماً ، يقول إنه كلما ازداد البحث الأسلوبى حرصا على الدقة العلمية والتقرير الموضوعى ، تعرض لخطر البعد عن الجوهر الحقيقى للأدب . والحق أن المحاولات القديمة كلها ، من أرنولد إلى موريس ، لم يكن لأى منها أثر حقيقى فى كشف طريق محدد .

وتظهر فى مجال دراسة الأسلوب بوضوح أهمية البت فى مشكلة بيان العلاقة بين الكل والأجزاء المكونة له وصعوبته ، التى تلعب بصفة عامة فى الإحاطة بالعمل الأدبى دوراً كبيراً . وعندما قام وليام إمبسون[٦٥] بمحاولته المتميزة الحساسة النافذة إلى أعماق الأدب ، التى سعت إلى التوصيل إلى إمكانات الأسلوب الأدبى عن طريق عرض «الأنواع السبعة للغموض» وكثير من الأنواع (التفصيلية الإضافية) عرضاً عاماً منظماً ، اعترض عليه أولسون قائلا إن إمبسون يقصر كل شىء بطريقة مرفوضة على معالجة التعبير أو ـ بالأحرى ـ على مشكلة غموض التعبير .

وعندما رأى فيكتور سكلوفسكى[٦٦] أن جوهر الأدب يتلخص فى الإغراب ـ كما أن إمبسون رأى أن جوهر الأدب يتلخص فى الغموض ـ فإن هذا الرأى لم يصل ، لا به ولا بغيره من الشكلانيين الروس البارزين ، إلى حد وضع نسق متكامل لعرض كل الوسائل الأدبية فى هذا الاتجاه . وإنما اتجهت الجهود أولا إلى دراسة المشكلات المعينة داخل كل وسيلة أدبية على حدة . وكان هذا يعنى الوقوع فى خطر التضييق المرفوض الذى أشار إليه ألكسندر فلاكر[٦٧] ؛ أى تضييق الأنماط الأسلوبية الكاملة وقصرها على علاقتها بوسيلة أدبية واحدة .

ولا تعتمد النتائج المؤثرة للبحوث الأسلوبية التى أجراها إميل شتايجر[٦٨] على ما يمكن أن ينسب إلى نظريته الأسلوبية من اكتمال وشمول بوصفها نسقا متكاملا يقوم على أن الإيقاع بالمعنى الواسع جدا هو روح العمل الأدبى . وقد تأثر إميل شتايجر برأى جوستاف بيكنج عن « الأشكال الضاربة » ، واستنتج أن الزمن من حيث هو خيال فى أعماق الشاعر ، يمثل المكون الأساسى للأسلوب . وإنما تعتمد نتائج إميل شتايجر على التمكن الشخصى العملى الذى امتاز به ، والذى تدخل فى مقوماته قدرته على الاستشعار ، ومرونته وثقافته اللغوية العالية ، ومعرفته الواسعة بعدد من الآداب على نحو يعطيه أساسا متينا للمقارنة ، وغير ذلك من الصفات . ومن هنا نفهم كيف أنه لا يقيم وزنا كبيراً « للنظرية المجردة » ، أى النظرية التى تنفصل تماما عن النقد الأدبى العملى وتاريخ الأدب . ومع ذلك فإن النظرية الأدبية تكتسب أعظم الشرعية والأهمية إذا كانت على وعى بضرورة هذا الارتباط ، وإذا لم تتسرع عند معالجة موضوع عرض مكونات الأساليب الأدبية فى نسق متكامل ، بل اقتصرت على تعديد بعض العناصر والسمات المهمة المتفرقة . أما كيف يمكن ضم هذه العناصر والسمات لتصبح وحدات أكبر ، ولتكون الكلية الكاملة للأسلوب ، وما الأهمية التى تكتسبها ، فهذا شىء يرتبط فى كل حالة مفردة بالأعمال التى ينصب عليها البحث ، وبالموضوع من الناحية المنهجية النقدية ؛ فالموضوع هو الذى يحدد فحوى البحث وسبيله وهدفه .

فإذا انتقلنا إلى عناصر الأسلوب كل على حدة ، وجدنا أن كايزر[٦٩] يبدأ بطبقة الصوت . ويبحث كايزر بخاصة موضوعا له أهميته فى الأدب ، هو موضوع التصوير الصوتى ، والرمزية الصوتية . وهذه الأمور ـ فى رأى دى سوسير[٧٠] ، أبى اللغويات الحديثة وعلم الإشارات ـ غير واردة من الناحية اللغوية العلمية ، بل هى تعسفية تماما . ثم جاء ديل هايمس[٧١] فتناول بالدراسة بصفة أساسية دور الملامح الصوتية بما هى عناصر مكونة للأساليب الأدبية ؛ وطبق ديفيد ميسون[٧٢] مناهج تحليل الموضوعات على البحوث الصوتية . وقد تعددت البحوث التى تناولت الناحية الصوتية ؛ وهى فى أغلبها ـ من الناحية المنهجية النقدية ـ بحوث مثمرة مفيدة . وقد كثرت هذه البحوث حتى إنه لم يعد من الممكن حصرها ، وإن كان من الممكن ذكر بعضها ، بدءاً بدراسة كايزر لهارسدورفر[٧٣] ، وانتهاء بمقالة أنتس أوراس عن معالجة الصوت فى أعمال سبنسر ومليتون[٧٤] .

أما الكلمة ووظائفها الممكنة بين العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية فقد كتب عنها تشيزفسكي[٧٥] خلاصة تتضمن الأساسيات . وقد نبه في المقام الأول إلى « المجالات الدلالية » التي تبين أو تكوّن سمات أسلوبية معينة ، والتي تنتمي إليها كلمات أو مجموعات من الكلمات لا تظهر متكررة على نحو غير مألوف عادة . ويمكننا أن نلاحظ أن مشكلة التكرار غير المألوف توجهنا في مجال الكلمات أكثر مما توجهنا في مجال الأصوات إلى إمكان الالتجاء إلى علم اللغة أو الاستعانة به . وليس من الممكن إبراز عكس « غير المألوف » إلا إذا فرقنا بين أسلوب كتاب أو مجموعة من الكتب وأسلوب كتب أخرى أو الاستخدام اللغوي العام في العصر نفسه . وعلم اللغة هو سبيلنا الوحيد إلى معرفة الاستخدام اللغوي العام في العصر ، والتطور التاريخي للغة العادية غير الأدبية . وقد درست هذه العلاقات في مجال الآداب السلافية على يد عدد من العلماء ، نذكر منهم في المقام الأول ڤيكتور ڤينوجرادوف[٧٦] ويان موكاروفسكي[٧٧] ، وأدت هذه الدراسات إلى نتائج منهجية مثمرة . والمعروف عن البنيوية التشيكية بصفة عامة أنها ـ أكثر من بعض الشكلانيين الروس ومن غالبية البنيويين الفرنسيين ـ تصدر عن مفهوم تركيبي للأسلوب الأدبي ، وأنها تؤكد تبعية المكونات الأسلوبية المتفرقة للبناء الكلي للعمل ، كما تؤكد الارتباط الوظيفي لهذه المكونات الأسلوبية بوحدة العمل .

وهناك إلى جانب الكلمات ومجموعات الكلمات ، مكونات أسلوبية أخرى ؛ منها النوعية الخاصة لتجميع الكلمات ، وموضع الكلمة ، وترتيب الكلمات التي تتخذ أهمية خاصة . أما فيما يتعلق بالكلمة بصفة عامة ، وبالكلمة من حيث موضعها ، فقد قدم كايزر[٧٨] أول مدخل إلى وظيفتها في الأسلوب الأدبي . ومن البديهي عند دراسة موضع الكلمة أن تكون للنوعية المميزة والخاصة أهميتها بالقياس إلى الموضع المألوف للكلمة . وهكذا درس دامازو ألونزو [٧٩] أهمية موضع الكلمة في أسلوب لويس جونجورا ، و درس سايس [٨٠] الوظيفة المكونة للأسلوب ، التي تؤديها الكلمات المتزاوجة ، و مجموعات الكلمات لدى مونتني . ودرست إيميليا جروباشيش[٨١] موضع الكلمة في الأدب النثري الألماني في القرن العشرين . وهناك ناحية شكلية خاصة ، ومشكلة لها أهميتها فيما يتصل بموضع الكلمة وترتيب الكلمات ، ونعني بها مشكلة الإيقاع . وفي هذا المقام ابتكر روبرت برويږ[٨٢] منهجاً خاصاً ، اعتمد فيه على دراسة الإيقاع في الشعر الألماني المرسل ، وبين بعض المميزات الخاصة « للإيقاع الشخصي » . ومن الممكن أيضا الاستفادة بهذا المنهج للتعرف على مكونات أسلوبية تبين أنماطاً أسلوبية أخرى غير الأسلوب الشخصي .

وليس موضع الكلمة وحده هو الذي يتسم بأهمية من حيث هو مكوّن أسلوبي ، بل هناك أيضا الكلمات المركبة ، على نحو ما بين سبيتزر[٨٣] في حالة رابليه . بل إن سبيتزر درس بعض التفصيلات التي قد تبدو عديمة الأهمية ، مثل التباين والاختلاف في تسمية بعض الشخصيات في « دون كيخوته » . وقد استخلص من دراسته معرفةً بسمةٍ أسلوبيةٍ مرتبطة بمغزى هذه الرواية . ويمكننا أن نقول إن أهمية اختيار الأسماء هو حالة خاصة من اختيار الكلمة . أما اختيار الكلمة نفسه فهو بدوره حالة خاصة من موضوع « الأسلوب من حيث هو اختيار » ، على نحو ما بيّن هانس جراوبنر[٨٥] في دراسته التلخيصية . ويمكننا أن نلاحظ أن المشكلات الدلالية لدراسة الأسلوب ـ كما أثارها فيليب ويلرايت[٨٦] وجوزفين ميليس[٨٧] نظرياً ، وكما بحثها ويمسات[٨٨] عمليا في أسلوب صامويل جونسن ـ تتداخل فيما بينها ، مثلها مثل مشكلة التعبيرات الاستعارية . يضاف إلى ذلك أن هذه المشكلة هي مشكلة علامات الترقيم كما عالجها كايزر[٨٩] و شتيتسل[٩٠] وبعض مشكلات موضع الكلمة كما درسها ليرش[٩١] وريشتر[٩٢] مثلا ، تقودنا إلى المستوى التالي أعني إلى الجملة من حيث هي عنصر أسلوبي .

أما الجملة والأبنية التركيبية فوق الجملة فقد تناولها في إطار البحوث الأسلوبية ڤيلهلم هافرس[٩٣] في دراسة موسعة ، انصبت على شروطها ودوافعها . وكذلك بيّن فون فارتبورج[٩٤] بعض الارتباطات الأولية الجوهرية . ويجدر بنا أن نذكر من بين الأعمال الكثيرة الحديثة الدراسة النوعية التي قام بها مورتون بلومفيلد[٩٥] ، حيث عرض عناصر تركيب الجمل والعناصر المجازية ، في مقابل العناصر الدلالية والاستعارية ، التي كثيراً ما تناولتها الدراسات . و قد ركز بلومفيلد اهتمامه في هذه الدراسة على العمل الأدبي وأسلوبه . ويمكن أن نقول الكلام نفسه عن الدراسة التي قام بها نيلسون فرنسيس[٩٦] ، والتي حاول فيها أن يؤسس قراءةً للأدب ، تأخذ تركيب الجمل في حسبانها . أما محاولة ريتشارد أومان[٩٧] تحليل الأعمال الأدبية من ناحية تركيب الجمل ، التي نقل فيها الثنائية القديمة المزعزعة للشكل والمضمون إلى الأبنية السطحية والأبنية العميقة في رأى تشومسكي ، فهي محاولة تكتنفها الشكوك .

وترتبط بعناصر الجمل المتفرقة الأبنية الأعلى من الجمل ارتباطاً مباشراً . ولا نقصد بها الأبنية الأدبية فحسب ، مثل فقرات القصائد ، وما إليها من الأشكال الشعرية ، والمشاهد ، والفصول في الدراما ، والأجزاء المترابطة برباط العنصر أو الموضوع في الأدب القصصي ، بل نقصد أيضا ما يتصل بها من أبنية لغوية داخلية . ولقد نبه كايزر[٩٨] إلى الأهمية الأسلوبية لمثل هذه التكوينات الأعلى من الجملة في أسلوب العمل الأدبي . وكان هربرت جريرسون[٩٩] قد درس من قبل المشكلة الخاصة بالفقرات ، ثم قام علم اللغة مؤخرا بدراسات على الممارسة اللغوية في هذا الاتجاه . ويلفت نظرنا أن عالماً لغويا خالصا مثل ويليام هيندريكس[١٠٠] ، وهو يدرس هذه الموضوعات منطلقا من منطلقات نحوية صرف ، وجد أنه يواجه ضرورة توسيع نطاق علم اللغة المتجه من الوظيفة إلى الشكل ، واختار طريقة

تحليلية تصدر عن الوسائل الشكلية لعلم الأدب . وقد تناول لورنس جيلورد جونس[101] الشعر بالدراسة ، وتوصل إلى أشكال أساسية معينة للأبنية ، تشمل الجمل وما فوق الجمل . وتدخل فى هذا المجال أيضاً التكوينات الخفية فى الأعمال الأدبية ؛ وهى التى تشارك فى تكوين جوهر الأدب ؛ وقد درسها إڤين لايفريد[102] وأسماها الأنماط الخفية .

وإذا نحن لخصنا الموضوع تلخيصاً تبسيطياً شديدا وجدنا أن العناصر الثلاثة الأساسية للصوت (المقطع) وللمعنى (الكلمة) وللرأى (الجملة) تكوّن وحدة ، شأنها فى ذلك شأن الطبقات الأربع عند إنجاردن . فهذه العناصر الثلاثة المتفرقة لا تصبح حية إلا فى الجملة ، أو ـ على الأحرى ـ فى التكوين الذى يعلو الجملة ؛ وهو « الكلام » الذى لا يصبح واقعاً إلا عن طريق الرأى الخاص . أما بين « الكلمات المجردة » و« الواقع » فيمتد مجال هذه العناصر الأسلوبية . وفيه تجرى العملية الأساسية لإدراك الواقع وتشكيله ؛ تلك العملية التى أسماها هومبولت « الشكل الداخلى للغة » ، والتى وصفها هوسرل بأنها عملية إعطاء المعنى . وينفتح أمامنا من هذا الشكل الداخلى للغة المنطلقُ إلى النظر إلى الوحدة المتكاملة للأسلوب . ويرى جونتر إبسن[103] أن المفهومين : « الشكل الداخلى للغة » و« الأسلوب » متطابقان .

ومن البديهى أن الصبغة الخاصة لأسلوب بعينه لا تظهر إلا عند المقابلة المقارنة لهذا الأسلوب بأشكال لغوية خاصة أو عامة أخرى . وبعبارة أخرى فإن الطبقات الثلاث : الصوت والمعنى والرأى تأتلف فى شكل فعلى للكلام يعلو على الجمل ، ويظهر بإلحاح خاصة فى الأدب . أما إدراك الشكل الداخلى لكلية شكل الكلام فى عمل من الأعمال فلا يمكننا إلا أن نحلله ونعرضه عندما ننظر إليه مرتبطاً بالشكل اللغوى العام ، الذى وجده المؤلف عندما ألف كتابه ، ومرتبطا بالأشكال الأدبية للكلام ، تلك التى كانت موجودة من قبل ، وتلك التى أتت بعد ذلك ؛ لأن المقارنة المنصبة على النواحى المشتركة والنواحى المتباينة هى التى تؤدى إلى الكشف عن الصبغة الخاصة التى تتكون من تفاعل السمات الأسلوبية المتفرقة . وإذا كان ڤولفجانج كايزر[104] قد فرق أصلاً بين « شكل اللغة » و« شكل الكلام » ، فقد أحسن هانس جراوبنر[105] صنعاً عندما اختار التعبيرين : « أسلوب اللغة » و« أسلوب الكلام » . وهذا هو السبب الذى حدا بلبو بولمان[106] إلى أن يتخذ للفقرة الأولى من الفصل الذى تناول فيه التفسير الأدبى المرتبط بالعمل عنواناً ثانياً هو : « من اللغة الشعرية إلى الكلام الشعرى إلى علم الأسلوب » وهذا هو أيضا السبب الذى جعل علم اللغة الحديث يفرق بين القدرة اللغوية والتنفيذ اللغوى . وهناك دراسة بقلم لوبومير دوليزيل[107] ، تناول فيها عملية تكوين الأسلوب ، وعرض فيها التقابل بين نظرية القدرة اللغوية ونظرية للأسلوب ، فذكر أن « النحوية » تقابل « الانحراف الأسلوبى » ، وأن « تعدد المعنى » يقابل « التأثير الأسلوبى لتعددية المعنى » ، وأن « التشابه » يقابل « الاختيار الأسلوبى » .

ومن المهم فى مجال تعرف الأسلوب الأدبى ووصفه أن نفرق بين الأسلوب اللغوى وأسلوب الكلام الأدبى ، أو بين اللغة والكلام الشعرى . ومن المهم أيضاً أن نجرى مقارنة بين الشكل الخاص للكلام الشعرى فى حالة بعينها ، وأشكال أخرى للكلام ؛ ذلك أن تكوين الأسلوب الأدبى فى حالة بعينها لا يقيم فقط وزنا للسمات الأسلوبية اللغوية البسيطة ، أو السمات الأسلوبية الأدبية والصوتية والألفاظية والجملية ، وإنما يقيم ـ فوق ذلك ـ وزناً فى كثير من الأحوال للأشكال الشعرية الخاصة ، وبخاصة لتلك الخاصية التى أسماها أرتور كوتشر[108] فى كتابه « علم الأسلوب » القوة الشعرية للتعبير اللغوى . فالصور الأسلوبية الخاصة ، سواء تلك التى نعرفها فى علم البلاغة القديم ، أو تلك التى يتحدث عنها علم الأسلوب القديم ـ مثل علم الأسلوب الذى وضعه ريتشارد ماير[109] ، أو المقولات الخاصة لعلم اللغة الحديث ، هى أساسا مجرد أجزاء لشكل الكلام فى حالة معينة ؛ وهى لا تمكننا من إجراء ألوان من التفريق الخاصة ، وبخاصة بين الأساليب الأدبية والأساليب غير الأدبية . ولقد ظلت المحاولات التى جرت لبلوغ هذا التفريق على أساس من علم أسلوب يهتدى بعلم اللغة محاولات تكتنفها المشكلات ؛ ومنها مثلا محاولات كلوبفر ، وأومن[110] ، التى سعت إلى التمييز بين المكونات النصية اللغوية الصرف ، والمكونات النصية الشعرية فى الإطار الذى ذكرناه .

لا تمثل الصور الأسلوبية ، سواء كانت متصلة بالشكل أو المضمون ، ضالتنا المنشودة ، بل هناك عوامل ذات قدرة تشكيلية تتضافر مع مواقف أسلوبية معينة ، مرتبطة بها ، ومع الأشكال الشعرية المتصلة باللغة والمرتبطة باللغة ، تضاف إلى الطبقات الثلاث (الصوت والمعنى والرأى) ، تميز طبقة أدبية خاصة ، أو إذا أردنا المزيد من الدقة : تمثل طبقة إضافية تتغلغل فى الطبقات الثلاث الأخرى ، وتحيلها إلى كلية جديدة مختلفة ، مطبوعة بطابعها .

ولقد ذكر ڤولفجانج كايزر[111] أن الموقف الأسلوبى لا محيص عنه فى البحوث الأسلوبية . إنه قلب الخاصية الوظيفية للأسلوب فى حالة بعينها ، وهو آخر شىء يتوصل إليه تحليل الأسلوب . والموقف الأسلوبى يرتبط بالمواقف التى وصفها كوتشر[112] ، وهى مواقف : الشاعرية ، والجلال ، والبطولة ، والهزل ، والطرافة ، والمأساة .. الخ . وهو يرتبط أوثق الارتباط بأعمق نواة لفن الشعر الذى وضعه كايزر ، وأشكال العرض الأدبية التى تتلاقى فيها الطبقات اللغوية وطبقات البناء الأدبى والأنواع الأدبية ، ويتغلغل بعضها فى البعض الآخر . ولقد وصف هانس جراوبنر[113] الشىء نفسه

عندما تكلم عن « الأسلوب من حيث هو انسجام » ، ووصفه لايفريد بأنه النبرة الخاصة التي تصدر عن تفاعل « الشكل » و« العمق » . أما هورست ديمريش[114] فقد وضع تنميطاً خاصاً للمواقف الأسلوبية ، التي أسماها المجالات الأدبية للعلاقات والتوترات .

وتقترب الإرادة الأسلوبية من المواقف الأسلوبية ، وإن اختلفت عنها في أنها أكثر منها تركيزا على مجال تحف به المشكلات في علم الأدب ، هو مجال نيَّة المؤلف . وقد بيَّن برويير[115] المقصود بالإرادة الأسلوبية ، متمثلاً بالأديب الفرنسي ميريميه . كذلك يقترب من المواقف الأسلوبية مفهوم التبرير الذى تحدث عنه فلاكر[116] ؛ ويقترب منها أيضا على نحو وثيق « المبدأ الأسلوبي » ؛ وهو مفهوم يطلق غالباً على مواقف أسلوبية نمطية فوق فردية ، ويمثل ـ في الوقت نفسه ـ القوة المحركة المركزية لأسلوب ما ؛ تلك القوة المحركة التي تجتمع فيها السمات الأسلوبية المتفرقة ، كما يجمع سلوك العجلة في مركزها .

ليس من قبيل المصادفة أن مفهوم الأسلوب أصبح منذ فريتس شتريش[117] وأوسكار ڤالتسل[118] أساس كل البحوث في علم الأدب . وإذا كان شتريش قد وصف الأسلوب وصفا مبهما نسبياً ، قائلا إنه الظاهرة الخاصة المتكاملة للجوهر الإنساني الخالد في الزمان والمكان ، فقد قام أندروياسي[119] بتوضيح دقيق لبعض العلاقات الأساسية في هذا المجال . ويمكننا أن نقول من الناحية العملية إن كل المشكلات المنهجية المتصلة بالتكوين الداخلي للعمل الأدبي ترتبط بمشكلة الأسلوب أو تنتهي إليها . ولقد وصف هانس جراوبنر[120] هذه الصفة الشاملة المحيطة للأسلوب قائلا إنها « تركيب للمترادفات المتعددة المعاني » ؛ واستنتج من هذه التسمية أن التبويبات الأسلوبية التي تستهدف الإحاطة بالأسلوب في كليته لا يمكن قبولها إلا إذا كانت مناسبة للمعاني المتعددة على المستويات اللغوية الثلاثة جميعاً (الصوتيات ، والألفاظ ، وتراكيب الجمل) ؛ وينبغي أن نضيف إليها أيضاً مستوى الأشكال الشعرية المتصلة باللغة . ثم قام ميشال ريفايتر[121] بتوضيح العلاقات الواسعة لمثل هذه الوحدة والكلية الأسلوبية الشاملة ، عارضاً النص الأسلوبي الأصغر ، والنص الأسلوبي الأكبر ، بما يحوطهما من معان متعددة .

إن دراسة الأسلوب ، حتى إذا قصرها الإنسان على عملية وصف على مستوى القوة التعبيرية اللغوية ، كما فعل ستيڤين أولمان[122] مثلا ، ترتبط ارتباطاً وثيقا بتفسير العمل ، بل تتداخل فيه ، على نحو ما بين ليو سبيتزر على نحو رائع ، مستخدما أمثلة عملية . ومن البديهي ـ من وجهة نظر علم المناهج الأدبية العملية ـ أن النسق الذى يضم المكونات الأسلوبية والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق ، عندما يوضع بشكل آلي في حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، ولكنه لن يصل إلى نتائج مثالية بحال من الأحوال . ولهذا فلم يكن من نافلة القول أن العلماء من كايزر[123] إلى يولمان[124] كرروا التنبيه إلى أن طبيعة العمل الأدبي ، والطريق المناسب لتعرّفه ، يفرضان علينا أن ننطلق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حيال العمل . إن التبادل والتضافر بين الاندماج في العمل والابتعاد عنه ، والربط بين القدرة على الاستشعار الحدسي والإحاطة بعلم الأسلوب ، هي التي تبين على نحو متزايد كيف يتضح تفاعل الأشكال اللغوية في الأسلوب ونحو الأسلوب . ويظهر لنا في الوقت نفسه بوضوح متزايد أيضا كيف أن جوهر العمل وخصوصية أسلوبه منصهران أحدهما في الآخر .

ترجمة : مصطفى ماهر

هوامش

1. WELLEK III, 329.
2. HUGO KUHN: Sprach - und Literaturwissenschaft als Einheit? In GRIMM - HERMAND. S 229.
3. KAYSER, 149 - 152.
4. SAMUEL R. LEVIN: Linguisitic Structures in Poetry 1962.

WELLEK - WARREN, S. 153; WELLEK III, S. 332 - 333.

NICOLAS RUWET: Limits de l'analyse linguistique en poetique. In: Langages, Bd. 12 (1968) S. 56.

JAMES P. THORNE: Poetry, Stylistics, and Imaginary Grammar. In: Journal of Linguistics, Band V (1969), S. 423 - 439.

sparadigma. In: WOLFGANG KLEIN (hg.): Methoden der Textanalyse. Heidelberg 1977, S. 74.

32. MORTON W. BLOOMFIELD: Stylistics and Literary Theory, In: New Literary History, Bd. VII, (Jg. 1976), Nr. 2, S. 274.

33. JOHANNES ANDEREGG: op - cit., S. 74 und 80.

34. D.R. TALLENTIRE: Mathematical Modelling in Stylisics. In: R. A. WISBEY (Hg.): The Computer in Literary and Linguistic Research. Cambridge 1971, S. 117 - 28 und: The Mathematics of Style. In: TLS, 13. August, S. 973 - 74.

35. FRANK J. D'ANGELO: Style as Structure. In Style, 82. Jg. (1974), S. 322 - 364.

36. ZIVA BEN-PORAT und BENJAMIN HRUSHOVSKI: Structuralist Poetics in Israel. Tel-Aviv 1974, S. 50-60.

37. MORTON W. BLOOMFIELD, a.o.O.,S. 273 - 276.

38. G. N. LEECH: Linguistics and the Figures of Rhetoric. In: R. FOWLER (Hg.): Essays on Style and Language. London 1966, S. 135 - 156. G.N. LEECH: A Linguistic Guide to English Poetry. London 1969.

39. J. DUBOIS und andere: Rhetoirque générale. Paris 1970.

40. HEINRICH F. PLETT: Textwissenschaft und Textanalyse. Heidelberg 1975, S. 147 - 150.

41. INGER ROSENGREN: Style As Choice and Deviation. In: Style 6. Jg. (1972), Heft 1, S. 3 - 18.

42. JOHANNES ANDEREGG, a.o.O., S. 74 - 76.

b. Stilkomponenten

43. WELLEK III, S. 333.

44. VIKTOR VINOGRADOV: Yazyk Puskina. Moskau 1935.

45. KAYSER, S. 329.

46 EMMY L. KERKHOFF: Kleine Deutsche Stilistik. Bern 1962, S. 51.

47. JURGEN STENZEL: Zeichesetzung. Gottingen 1966.

48. KERKHOFF, a.a.O.,S. 15.

49. EMIL WINKLER: Grundlegung der Stilistik. Bielefeld und Leipzig 1929, S. 47 - 80.

50. WILHELM SCHNEIDER: Ausdruckswerte deutscher Sprache. Leipzig und Berlin 1931, S. 21.

51. KAYSER, S. 301 - 311.

52. WELLEK III, S. 335.

53. ZDENKO ŠKREB: Sprachstil und Stilkomplex. In: ŠKREB, S. 95 - 107.

54. ALFRED BEHRMANN: Einführung in die Analysen von Verstexten. Stuttgart 1970.

55. GEORG MICHEL und andere: Einfuhrung in die Methode der Stiluntersuhung. Berlin 1968.

56. KAYSER, S. 275; und S. 101 - 184.

57 E. BACH: The Syntax of Holderlins Poems. In: Texas Studies

8. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style. In: Word, Jg XX (1946), S. 423 - 439.

9. RENE WELLEK: Closing Statement From the Viewpoint of Literary Criticism. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg): Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 410 und 411.

10. W. TURBIN: Was ist denn eigentlich der Stil eines literarischen Kunstwerks? In: Kunst und Literatur, 8. Jg. (1960), S. 143 - 158.

11. ALONSO, S. 429.

12. WELLEK III, S. 332 - 333.

13. ALVIN EUSTIS: Stylistics. In: PREMINGER, S. 817.

14. PIERRE GUIRAUD: La stylistique. Paris 1954.

15. A. SCHIAFFINI: La stilistica letteraria In: Momenti di storia della lingua italiana. 1953.

16. STEPHEN ULLMANN: Stylistics and Semantics. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London and New York 1971, S. 133.

17. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.a.O.,S. 427 - 430.

18. LUBOMIR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style. In: DOLEZEL and R. W. BAILEY (Hrsg): Statistics and Style. New York 1969, S. 10.

19. WAIZEL I, Letztes Kapitel.

20. VIKTOR ŽIRMUNSKIJ: Zadaci, In: Voprosy teorii literatury. Leningrad 1928, S. 17 - 88.

21. MICHAEL RIFFATERRE: Stylistic Context. In: CHATMAN - LEVIN, S. 431 - 441.

22. LUBOMÍR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style, a.a.O., 13.

23. ULRICH LEO: Stilforschung und dichterische Einheit. München 1966; S. 30.

24. W. K. WIMSATT: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941.

25. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.a.O., S. 427.

26. STANLEY E. FISH: What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: Seymour Chatman (Hrsg): Approaches to Poetics. New York and London 1973, S. 109 - 152.

27. LEO SPITZER: Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken. In: Romanische Stilund Literaturstudien, Band I, Marburg a.d. Lahn 1931, S. 30 - 31.

28. EMIL WINKLER: Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik. In: Die neueren Sprachen, Band 33 (1925), S. 40f., vgl. dazu LEO SPITZER in: Literaturblatt fur germanische und romanische Philologie. 1926, Spalte 89 - 95.

28. STEPHEN ULLMANN: Two Approaches to Style. In: Patterns of Literary Style, YCC, Band III, S. 217 - 225.

30. PAUL HERNADI: Literary Theory: A Compass for Critics. In: Critical Inquiry, Winter 1976, vol. 3, Nr. 2,S. 384.

31. JOHANNES ANDEREGG: Stildefinition und Wissenschaft-

in Literature and Language Bd. II (1960), S. 383 - 397 und (1961), S. 444 - 457.

58. JOSEPHINE MILES und HANAU C. SELOIN: A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century. In: JACOB LEED (Hrsg): The Computor and Literary Style. Kent, Ohio 1966, S. 116 - 127.

59. THOMAS A. SEBEOK: Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet. In: THOMAS A. SEBEOK: Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 221 - 35.

60. BURGHARD RIEGER: Wort - und Motivkreise als Konstituenten lyrischer Umgebungsfelder. Eine quantitative analyse semantisch bestimmter Textelemente. In: Zeitschrift fur Literaturwissenchaft und Linguistik. l. Jg. (1971), Heft 4, S. 23 - 41; vgl. auch HEINZ - MARTIN DANNHAUSER und DIETER WICKMANN: "Quantitative Bestimmung Semantiscger Umgebungsfelder" und "Segmentierung eines fortlaufenden Prosatexts", in: Literaturwissenschaft und Linguistik, 2. Jg. (1972), Heft 8, S. 29 - 49.

61. WILHELM FUCKS: Nach allen Regeln der Kunst. Stuttgart 1968, S. 93.

62. SHELDON KLEIN: Control of style with a generative grammar In: Language, Jg. XLI (1965), S. 619 - 631; vgl. auch ders.: Automatic paraphrasing in essay format. In: Mechanical translation, Jg. 8, Heft 3 - 4 (1965), S. 68 - 83.

63. STANLEY E. FISH: What is Stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: ESYMOUR CHATMAN (Hrsg). Approaches to Poetics. New York 1973, S. 120 - 121; vgl. auch: HUBERT DREYFUS: What Computors Can't Do. New York 1972, S. 133 - 134.

64. PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil - und Formpronleme in der Literatur. Heidelberg 1959, S. 14; E. ARNOULD: Essai d'une theorie du style. 1851; H. SPENCER: The Philosophy of Style. 1852; R. DE GOURMONT: Le probleme du style. 1902; E. P. MORRIS: A science of style. 1915.

65. WILLAM EMPSON: Seven Types of Ambiguity. New York o. J.; ELDER OLSON: WILLIAM EMPSON, Contemporary Ctiticism, and Poetic Diction. In: CRANE I, S. 27.

66. J. STRIEDTER (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten Band I, Munchen 1969, S. 33; vgl. auch RENATE LACHMANN: Die "Verfremdung" und das "neus Sehen" bei VIKTOR SKLOVSKIJ. In: Poetica, 3. Jg. (1970), Heft 1 - 2, S. 228 ff.

67. ALEKSANDAR FLAKER: Der russische Formalismus. Theorie und Wirkung. In: ZME. GACSKREB, S. 119.

68. STAIGER II, S. 7 - 28 und STAIGER III.

69. KAYSER, S. 102 - 105.

70. FERDINAND DE SAUSSURE: Cours de linguistique generale. Paris 1949, S. 100.

71. DELL H. HYMES: Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg.): Style in Language. a.a: O.,S. 109 - 131.

72. DAVID I. MASSON: Thematic Analysis of Sounds in Poetry. In CHATMAN - LEVIN, S. 54 - 68.

73. WOLFGANG KAYSER: Die Klangmalerei bei Harsdorffer. Leipzig 1932.

74. ANTS ORAS: Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound. In: NORTHROP FRYE (Hrsg.): Sound and Poetry. New York 1957, S. 109 - 133.

75 D. TSCHIZEWSKIJ: Stil und Lexik. In: PAUL BOCKMANN (HRSG.): Stil - und Formprobleme in der Literatur. A. a. O., 91 - 95.

76. VIKTOR VINOGRADOV: Ocerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka. Leiden 1949.

77. JAN MUKAROVSKY: Polakova "Vznesenost prirody. In: Kapitoly z ceske poetiky. Band II, Prag 1941. Vgl. MIROSLAV CERVENKA: Grundkatagorien des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. In: ŽMEGAČ - ŠKREB, S. 141 — 145.

78. KAYSER, S. 106 - 110 und 128 - 131.

79. DAMASO ALONSO: La lengua poética de Góngora. Madrid 1935.

80. R. A. SAYCE: The Style of Montaigne: Word - Pairs and Word - Groups. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London und New York 1971, S. 383 - 402.

81. EMILIJA GRUBAČIĆ: Untersuchungen zur Frage der Wortstellung in der deutschen Prosadichtung der letzten Jahrzehnte. Zagreb 1965.

82. ROBERT BRAUER: Tonbewegung und Erscheinungsformen des sprachlichen Rhythmus. Berlin 1964.

83. LEO SPIIZER: Die Wortbildung als stilistishes Mittel bei Rabelais. Halle 1910.

84. LEO SPITZER: Linguistics and Literary History. New York 1962, 41 - 86.

85. HANS GRAUBNER: Stilistik. In: ARNOLD, S. 169 - 172.

86. PHILIP WHEELWRIGHT: On the Semantics of Poetry: In: CHATMAN - LEVIN. S. 250 - 63.

87. JOSEPHINE MILES; More Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN. S. 264 - 68.

88. W. K. WIMSATT, Jr: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941, S. 50 - 62.

89. KAYSER, S. 147.

90. JURGEN STENZEL: Zeichensetzung. Gottingen 1966.

91. E. LERCH: Typen der Wortstellung, in: Festschrift fur KARL VOSSLER, Heidelberg 1922.

92. ELISE RICHTER: Grundlinien der Wortstellungslerhre. In: Zeitschrift fur romanische Philologie, Bd. 40 (1920).

93. WILHELM HAVERS: Handbuch: der erklärenden Syntax. Heidelberg 1931.

94. W. VON WARTBURG: Einfuhrung in die problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Halle 1943.

95. MORTON W. BLOOMFIELD: The syncategorematic in poetry: From semantics to syntax. In: To honor Roman Jakobson I, Den Haag 1967, S. 309 - 317.

96. W. NELSON FRANCIS: Syntax and Literary Interpretation. In: CHATMAN - LEVIN, S. 209 - 216.

97. RICHARD OHMANN: Literature as Sentences. In:

CHATMAN - LEVIN, S. 231 / 38.

98. KAYSER, S. 148.

99. HERBERT GRIERSON: The paragraph. In: Rhetoric and English Composition. Edinburgh and London 1944.

100. WILLAM O. HENDRICKS: On the notion "Beyond the Sentence" in Linguistics, Bd. 37 (1967), S. 12 - 51.

101. LAWRENCE GAYLORD-JONES: Grammatical Patterns in English and Russian Verse. In: To Honor Roman Jakobson II, Den Haag 1967, S. 1015 - 1045.

102. LEIBFRIED, S. 308 - 309.

103. GUNTHER IPSEN: Ursprache, Sondersprache, Gemeinsprach. In: Blatter fur deutsche Philosophie, Jg. 4 (1930), S. 71.

104. WOLFGANG KAYESER: Sprachform und Redeform. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1936 - 40, S. 52. 91.

105. HANS GRAUBNER: Sprachstil - Redestil: In: ARNOLD, S. 178 - 79.

106. POLLMANN II, S. 64.

107. LUBOMIR DOLEZEL: A Framework for the Statistical Analysis of. Style In: L. DOLEZEL und R. W. BAILEY (Hrsg.): Statistics and Style. New York 1969, S. 12.

108. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde der Deutschen Dichtung. Bremen - Horn 1951, Bd. I, S. 265.

109. RICHARD M. MEYER: Deutsvhe Stilistik. Munchen 1906.

110. ROLF KLOPFER und URSULA OOMEN: Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Bad Homburg v.d. Hohe 1970.

111. KAYSER, S. 292, vgl. auch S. 187 - 212 und 339 - 388.

112. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde, a.a.O.,Bd. I, S. 151 - 166; vgl. auch H.p.H. TEESING in BOCKMANN, a.a.O., S. 258 - 266.

113. HANS GRAUBNER in ARNOLD, S. 166.

114. DAEMMRICH, S. 121 - 185.

115. R. BRAUER: Der Stilwille Merimess. Genf 1930.

116. ALEKSANDAR FLAKER: Motivation und Stil. In: VIKTOR ZMAEGAC (Hrsg.): Marxistische Literaturkritik. Bad Homburg 1970, S. 387 - 397.

117. FRITZ SIRCH: Deutsche Klassik und Romantik Munchen 1922.

118. WALZEL I.

119. JASZI, S. 1 - 44 und 76 - 113.

120. HANS GRAUBNER in: ARNOLD, S. 186.

121. MICHEL RIFFATERRE. Stylistic Context. In: Word, Bd. 16, Nr. 2 (August 1960).

122. STERHEN ULLMANN: Language and Style. Oxford 1964.

123. KAYSER, S. 329 - 30.

124. POLLMANN II, S. 69 - 70.

عبد الله حوله

الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة

توطئة : لا مراء اليوم فى اعتبار شارل بالى Ch. Bally رائد الأسلوبية الأول فى العصور الحديثة ، من موقع المتأثر بالمنهج الوضعى ؛ فقد استطاع صاحبنا أن يراهن على ما لم يقدم عليه أستاذه دى سوسير De Saussure ، أعنى دراسة العبارة وما قد يحف بها من أبعاد نفسية واجتماعية ، فكان بذلك مُسهما فى علم النفس اللغوى ، وعلم الاجتماع اللغوى ، من حيث أراد أن يكون أسلوبيا فحسب .

على أن مشروع بالى الأسلوبى يحتوى على بذرة تناقضه . ذلك أنه من المفروض ـ وفقا لما نعرفه اليوم من أمر الأسلوبية ـ أن يكون هذا العلم بحثا فى الأسلوب بما هو طريقة فى التعامل مع اللغة متفردة ومخصوصة . فقد كان تفريق سوسير المنهجى بين اللغة والعبارة أساسيا فى الدراسات الأسلوبية . فإذا كانت اللسانيات تعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعى المجرّد ، الخارج عن عمل التاريخ) فإن الأسلوبية معنية بدراسة العبارة (الجانب الفردى المتغير) . إلا أن بالى قد ظل يدور بالأسلوبية فى فلك اللغويات منهجا وموضوعاً ، فأمكن لذلك تسمية إسهامه بلسانيات العبارة[1] أو أسلوبية اللغة[2] . وتتجلى المفارقة بين التسميتين واضحة إذا نحن رمنا من وراء ذلك إرساء نظرية أسلوبية على نحو ما صنع جميع الأسلوبيين بعد بالى .

ففى قولنا « لسانيات العبارة » مفارقة مأتاها كون اللسانيات تعنى الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجرّدة ، وكون العبارة تعنى التفرد والذاتية ، فكأن الجمع بينهما يؤدى إلى خنق الأسلوبية وحصر آفاقها ، وجعلها تنتهى إلى أن تكون مجرّد وصف وإحصاء وتبويب ؛ وهو ما يناقض مرامى الأسلوبية نفسها ، ويعود بها ـ من بعض الوجوه ـ إلى ميدان البلاغة ، أعنى النزعة التبويبية[3] . وفى قولنا أسلوبية اللغة إبتعاد بموضوع هذه الأسلوبية عما جعلت له ، أى البحث فى تفرد العبارة .

وقد ظل بالى يدور فى فلك أستاذه دى سوسير ، أى فى فلك اللغة موضوعا ، أو اللسانيات منهجا ، وإن أدخل على مشروعه أبعادا عاطفية واجتماعية ، معتبرا الحال والوقت والبيئة ، فكان فاتحا لباب آخر فى ميدان اللسانيات ، هو باب «التلفظ» L'énonciation[4] كما يتجلى اليوم فى أرقى مراحلة مع كاترين كربرا أو ريكيونى[5] .

لقد شدد بالى على العلم فى ميدان الأسلوبية ، وأهمل الأسلوب ، مفضلا بذلك موضوعية الأول وشموليته على ذاتية الثانى وتفرده . ويبدو ذلك فى المستويات النظرية التالية :

أ – تحديده لموضوعها ؛ فهو ليس الكلام بصفة عامة ، لا ولا كلام فرد معزول ، أديبا كان أو إنسانا عاديا ، وإنما لغة مجموعة بشرية معينة ، كاللغة الفرنسية مثلا[6] .

ب – تعريفه للكلام وتحديده لوظائفه (وظيفة عقلية ، وظيفة اجتماعية ، وظيفة عاطفية)[7] .

جـ ـ تعريفه للأسلوبية بكونها « دراسة ظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية»[8] .

د – تحديده لمنهج الدراسة الأسلوبية ، وهو المنهج الآنى

Synchrnonique[٩] الذى سيشع على طريقته الأسلوبية فى المستوى التطبيقى كله .

بهذه التحديدات النظرية الأربعة تكون أسلوبية بالى أسلوبية تبويبية ، تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة ، لا فى كلام فرد ، وبالأحرى فرد أديب .

ولسوف يكون مشروع الأسلوبية الذاتية قائما على مناهضة أسلوبية بالى من حيث الموضوع ؛ إذ ستعنى هذه الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوى من أسلوب أدبى متفرد . ومن حيث المنهج فستعنى هذا الأسلوبية بالزاوية الزمانية بخاصة . وسوف نقتصر فى هذه المقال على ليوسبيتزر Leo Spitzer[١٠] ورولان بارت R. Barthes[١١] .

١ - ليوسبيتزر ١٩٦٠

١ . ١ . المؤثرات :

١ . ١ . ١ . التأثير الفلسفى :

لئن كان منهج بالى الأسلوبى وضعياً اختبارياً ، انتهى به إلى ضبط عدد من القوائم فى تعبيرية اللّغة على أساس علمى ، بما جعل مشروعه الأسلوبى متناقضاً ، لقد ذهب سبيتزر ، صاحب أسلوبيّة الفرد ، شوطاً كبيراً فى التيار المثالى كما حددّ فلسفته كروتشه B. Croce (١٩٥٢) الإيطالى ، وهو من مقتفى أثر المنهج الهيجلى . وتأتى فلسفته بمثابة النقيضة للفلسفة الوضعية . من ذلك اعتباره الحدس « شكلاً من أشكال المعرفة البشرية ، إلى جانب المعرفة العقليّة المنطقية »[١٢] ، وأنه أساس الإدراك الشخصى للأمور . وتقوم العملية الحدسية فى المعرفة على الفن . وهذه المعرفة الحدسية (أى الفن) هى بالضرورة تعبيرية « فما لا يتحقق فى العبارة لا يعد حدساً (. . . .) بل هو طبع . فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبّر ؛ وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدى أبداً إلى الجمع بينهما »[١٣] . فالفن إذن هو اللغة ، لكنها ليست لغة الإبلاغ العادى ، فهذه من مشمولات المنطق ، وإنما هى لغة التعبير عن الذاتية . وهذه هى وظيفة الشعر . وهكذا تتحد اللغة بالشعر ، وتتحد الذات المنشئة بها ؛ فكل كلام شعرى جمالى ينطوى على ذات أنتجته ، مستهدفة بإنتاجه إدراكاًحدسياً للعالم . وبذلك يكون كروتشه قد مّد الجسر الواصل بين اللغة وعلم الجمال . يقول : « ما علم الجمال واللّسانيات بالعلمين المنفصلين قطّ (. . .) ، وإنما هما علم واحد . ولا يعنى ذلك وجود لسانيات خاصة ، وإنما اللسانيات التى تعنينا ، أى اللسانيات العامة ، بما فيها من جوانب تُردّ إلى العلم أو إلى الفلسفة ، ليست شيئاً آخر غير علم الجمال . إن من يهتم باللسانيات العامة ، أعنى اللسانيات العلمية ، يهتم بالقضايا الجماليّة [أيضاً] ، والعكس بالعكس . إن فلسفة الكلام وفلسفة الفنّ أمر واحد .

« فلكى تكون اللسانيات مختلفة عن الجماليات ، وجب عليها أن تتخذ لنفسها موضوعاً آخر دون العبارة التى هى الحدث الجمالى عينه . ومن فضول الجهد أن نثبت أن الكلام عبارة . أما بث أصوات لا تفيد شيئاً فليس من باب الكلام . إن الكلام هو ما قطع وحدّد فى سبيل أداء العبارة »[١٤] .

على أن أهمّ ما جاء به كروتشه فى باب الجماليات ، وهو ما سيكون له تأثير مباشر على نظرية سبيتزر الأسلوبية ، هو مزجه بين المضمون والشكل ، مع إعطائه الشكل دورا مقدما فى الحدث الجمالى ، وبالتالى فى عملية المعرفة الحديثة . يقول فى هذا الشأن : «من المسائل الأكثر طرحا فى علم الجمال تلك التى تعلقت بعلاقة المادة بالشكل ، أو كما يقولون عادة المضمون والشكل . هل يكمن الحدث الجمالى فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فيهما معا (. . .) إنّه لا مجال لاتهام فكرنا إن نحن فهمنا من قولنا مادة الانفعال غير منضج جماليا (أى) الانطباعات ، وإن نحن فهمنا من قولنا شكل الإنضاج والنشاط الذهنى (أى) العبارة . إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالى يتمثل فى المضمون وحده (أعنى فى مجرّد الانطباعات) ، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون ، أعنى الانطباعات مع العبارات . إن النشاط التعبيرى فى الحدث الجمالى لا يضاف إلى حدث الانطباعات ، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيرى . فالانطباعات تتجلى فى العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع فى المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة . إن الحدث الجمالى من هذه الناحية شكل، ولا شىء آخر غير الشكل»[١٥] .

١ . ١ . ٢ . التأثير اللسانى :

كان لنظريات اللسانى همبولدت Wilhelm Von Humboldt الألمانى (١٨٣٥) تأثير كبير على أسلوبية سبيتزر ؛ ومؤداها اعتبار الكلام حمال طاقة خاصة بالمتكلم وبمجموعته التاريخية . فاللغة - كما يراها همبولدت ، مأوى الحياة والتاريخ متلازمين . وقد وجد فيها وهو يبحث عن إنجاز مشروعه الأنثروبولوجى «مركزا دائرته مجموعة القوم المتكلمين الكلية . وبين المركز والدائرة نسيج من المبادلات التى تكشف عن جهد البشرية النّوّ وب»[١٦] . وتظهر هذه المبادلات بين المركز والدائرة فى كون «اللغات تسيطر على مسار الحضارة وتخضع لها فى الوقت نفسه ، (وتكون) سيطرتها عليها من حيث إن العبارة تجلو العقل البشرى وملكات الذهن ، هذه الملكات التى ما إن تستكمل قوتها حتى تعود مؤثرة فى اللغات مخضعة إياها لمشيئة تصرّف أحوالها الخاصة (. . .) فليست اللغة حسبه (أى همبولدت) شيئا خارجيا عرضيا غير ضرورى للفكر البشرى ، وما هى بالموضوعة لتيسير مبادلات الأفراد فيما بينهم فحسب ، وإنما هى على العكس من ذلك ، شىء ضارب الجذور فى صميم الذات (. . .) وضرورى لتنمية القوى

والملكات الذهنية ، ولإدراك العالم الخارجي إدراكا لا لبس فيه »[١٧] .

على أن اللغة حسب همبولدت تأخذ شكلها وتبلورُ عبقريتها وتجلوهما فى أزمنتها الأدبية على الخصوص . « عندئذ تزداد [هذه اللغة] سموًا على ما تعرضه الحياة المادية من ضرورات يوميّة ، لتلج أرجاء الفكر المحض ، والخيال الطلق »[١٨] .

١ . ١ . ٣ - التأثير الأسلوبى :

لكارل ڤوسلار K. Vossler ، الذى تأثر كذلك بمثالية كروتشه[١٩] ونظريات همبولدت اللسانية[٢٠] ، تأثير على تلميذه وصديقه سبيتزر ؛ إذ « سعى الرجل - على عكس النقد الوضعى السائد فى زمانه - إلى الاهتمام بالكشف عن واقع الأديب الروحى من خلال عالمه اللغوى بدرجة أكثر من اهتمامه بتحليل [عالم] الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوجرافية الخارجة عن الأثر »[٢١] ؛ « فلقد انطلق ڤوسلار من الملاحظات اللغوية فى النص ، لينتهى إلى ما يسميه بروح الروائى . فتحليله لا يمت بصلة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادره وما أثر فى اتجاهاته) (. . .) إن هذا المسار المخصوص قد جعل من تحليله للنصوص عملا أسلوبيا (. . .) .

« وعليه فإن محاولة الناقد تتمثل فى الظفر بما يسم شخصية الأديب من طابع قار ومميز من خلال التعبير الأسلوبى (التعبيرى) فى آثاره الأدبية المتفردة»[٢٢] .

غير أنه من الجدير بالملاحظة ، كما فعل بريكو P.Barucco ، بقاء ڤوسلار فى حدود الأسلوبية التعبيرية ، برغم ما قطعه من أشواط على درب أسلوبية الفرد ؛ «فهو لا يضع نصب عينيه الظفر بـ « نواة الأديب الروحية » فى المرتبة الأولى ، وإنما [يهتم أساسا] بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره ، وبوضع الأسلوب فى مكانه التاريخى من اللغة . فتحليل ڤوسلار يظلّ أسلوبية تعبيرية ، فى الوقت الذى يبشر فيه بولادة أسلوبية الفرد»[٢٣] .

١ . ١ . ٤ . تصبُّ هذه المؤثّرات جميعها[٢٤] ، إلى جانب انتماء الرجل العرقى (فهو يهودى نمساوى غذته الإنسانيات الكلاسيكية)[٢٥] ، فى نقده لمنهج بعض أساتذته ؛ فقد ناهض سبيتزر طريقة أستاذه مايرلوبكه Meyer-Lubke الوضعية فى تدريس اللّسانيات الفرنسية ؛ فهذا الرجل لا يتحدث إلا عن اللسانيات المجردة ؛ يتحدث عن اللغات قديمها وحديثها «وهذا أمر لايعكس الإنسان الفرنسى فى حسيته وروحيته وتأدبه وعراقته العريقة . إنه يتركه نسياً منسياً ، فى حين يتحدث عن لغته ؛ فما كانت اللغة الفرنسية [فى دروس لوبكه] كلام الفرنسيين بل أكداساً من التطورات المفككة المعزولة والعرضية العديمة الدلالة»[٢٦] . ولئن وجّه سبيتزر نقده إلى طريقة أستاذه لوبكه الوضعية فى تناول اللغة بمعزل عن ذاتها المنشئة لقد وجه النقد نفسه إلى أستاذه فى الأدب بيكار Philipp-August Becker ، الذى يعزف - بتأثير من اتجاهه الوضعى أيضا - عن البحث فى حضور ذات الكاتب فى الأثر . فبيكار يتحدث فى الأدب ويهمل موضوعه الذى هو الإنسان ، مكتفيا من دراسة مضمون الأثر بـ «ضبط تواريخ الآثار الأدبية ومعطياتها التاريخية ، وبتحديد عناصر الترجمة الذاتية والمصادر المكتوبة التى قد يكون الكتّاب ضمنوها ما وضعوه من آثار»[٢٧] . إن من شأن هذه الأمور الشكلية أن تعرقل - فى رأى سبيتزر - البحث عن ما هية الأثر أو سر ظهوره فى فترة ما ، وأن تضنّ عليه بما له من بعد تاريخى وإنسانى . فلا دروس أستاذه فى اللسانيات ، ولا دروس أستاذه فى تاريخ الأدب ، قد مهدت له - وهو الرجل الذى «نذر حياته العلمية كلها للجمع بين هذين الاختصاصين»[٢٨] - سبيل الولوج إلى جوهر الأثر وروح الكاتب المنظمة له ؛ وهى الغاية القصوى التى حفت بنشاطة الأسلوبى فسنّ لها الوسائل ، وشرع لها الطريقة ، وكل ذلك فى ضوء المؤثرات والمؤثرات المضادة التى أسهمت فى تكوينه .

١ . ٢ . الغايات :

١ . ٢ . ١ . المستوى النفسانى :

ينطلق سبيتزر من قولة بيفون Buffon (١٧٨٨) الشهيرة «الأسلوب هو الرجل» ليحدّد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته ، والتركيبة النفسية التى جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو بتلك ؛ فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التى يدور حولها نظام الأثر كله ، وهى النظام الشمسى المتحكم فى عناصر النصّ جميعها . لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الرّوح المنظّمة ؛ فهى روح النصّ نفسه . إن سبيتزر يفضّل طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبويبية فى الأسلوبية ، تلك التى تحاول أن تبوب تبويبا نهائيا مضمون عبارة ما . وقد أدى هذا الموقف بسبيتزر إلى اعتبار أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب الذين يستخدمونها . فها هنا يكمن عند سبيتزر احترام حرية الأفراد ، على حد عبارة بريكو ؛ «هذه الحرية التى مكنته بحق من إعادة تنظيم الكلام الفردى كلما وقع الاضطرار إلى تفكيكه»[٢٩] ، باعتبار أن لكل فرد أديب تركيبه النفسى الخاص به ، الذى على أساسه تختلف آثاره عن غيرها ، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب .

إن غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت إنتاجا لغويا خاصاً . وهذا معنى قولنا «أسلوبية الفرد» ، وهى ذات أبعاد إنسانية ، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط .

١ . ٢ . ٢ . المستوى الاجتماعى والتاريخى :

على أن سبيتزر لا ينسى أن هذا الفرد داخل فى نظام آخر أوسع ، هو المجتمع والعصر والتاريخ . فلئن كانت العلاقة بين

روح الكاتب وأثره من المتانة بمكان ، حتى إنه اتخذ من هذه الرّوح نواة منظمة للأثر ، إن هذه الرّوح داخلة كذلك في نظام اجتماعي . وهذا ما يجعل للأثر علاقة بالبعد الاجتماعي . يقول ستاروبنسكي Starobinsky «تطمح أسلوبية سبيتزر إلى إدراك الواقع النفساني ، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضا . فسبيتزر يحاول أن يكتشف وهو يواجه النص ـ الخصائص المميزة التي تفضي إلى روح الكاتب ، لكن مع انشغال بتحسس العلامة التعبيرية ، أو تحولات الرّوح الجماعية المتعجِّلة من خلال ما في حركة الكتابة من فذاذة»[٣٠] . فالاستقراء النفساني القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث فيفضي إلى تحديد المرحلة التاريخية ، وإلى تحديد المناخ الفني والأخلاقي ؛ «ففي رأي سبيتزر أن علم النفس الأسلوبي يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوبي»[٣١] . فرابلي Rabelais (١٥٥٣) يمثل في نظر سبيتزر وحدة يجب النفاذ إليها وتحديدها في أبعادها الذاتية ؛ لكن يجب أن نضعها بعد ذلك في وحدة أشمل ، وفي نقطة من التاريخ معينة ؛ «فلربما كان رابلي نظاما شمسيا ينتمي إلى نظام متعال عليه : حوله وبعده وقبله (. . .) يجب وضع رابلي في إطاره العام من تاريخ الأفكار ؛ من تاريخ الأدب ـ كما يقول مؤرخو الأدب»[٣٢] .

لكن غاية سبيتزر ليست العثور على الفكرة مجرّدة ، ووضعها في سياقها التاريخي العام ؛ إذ «ليست الغاية هي الأفكار في حد ذاتها (فهذه تهمّ تاريخ الفلسفة) ، لا ولا الأفكار بما هي طريقة في الإبلاغ ؛ فهذا الأمر يهمّ التاريخ والعلوم الاجتماعية ، وإنما الغاية هي الأفكار التي تتضمنها اللسانيات والشكل الأدبي . إنّ أيدينا ، بوصفنا فقهاء لغة ، مغلولة داخل المجال اللساني الأدبي البحت»[٣٣] .

على أن غاية سبيتزر الأسلوبية القصوى ليست مجرّد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره ، فتلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر ، ومن ثم الذات المنشئة ، مذوبين داخل المرحلة التاريخية والثقافية . إن أسلوبية سبيتزر ـ من هذه الناحية ـ جدلية حركية ؛ فالأثر «شاهد عصره لا شهيده» ؛ يعكسه وفي الآن نفسه يتجاوزه . لمثل هذه الغاية أدخل سبيتزر على أسلوبيته مفهوم العدول L'ecart . يقول : «يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبي عن القاعدة العامة خطوة تاريخية ، يقطعها الكاتب . ويجب أن ينمّ هذا الانحراف عن التحول في روح العصر ؛ وهو تحول يعيه الكاتب وينقله في شكل لغوي يكون بالضرورة جديدا»[٣٤] . على أن العدول عند سبيتزر ليس عدولا مطلقاً ، أي ذلك العدول الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة ، وكل مرة ، وإنما هو عدول قد يصبح غدا استعمالا عاديا ، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها . يقول ستاروبنسكي : «ليس الأسلوب عند سبيتزر فرديا بحتا ، لا ولا هو بالكلي [المحض] ، لكنه فردي في طريقه إلى الكلية ، وكلي يعتزل ليحيل إلى حرية فردية»[٣٥] . وغاية سبيتزر من أسلوبيته أن يضع اليد على هذا التوق الفردي والجماعي معا ، إلى لحظة من التاريخ مغايرة ، من خلال فرادة الأسلوب .

يمكن إذن اعتبار الغايات التي يرمي إليها سبيتزر آنية وزمانية معا ؛ آنية باعتبار أن الغاية الأولى تتمثل في رصد الظاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلى على سطح الأثر ؛ وزمانية سرعان ما تفتك بزمام المبادرة من المرحلة الآنية وتلغيها . وتكون على مراحل ثلاث : تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية ؛ وتتمثل الثانية في وضع هذا الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي ؛ أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية .

١ . ٣ . الوسائل :

لما كانت غايات سبيتزر الأسلوبية تنحصر في بعدين كبيرين : بعد آني وصفي ، وبعد زماني ذي مستويات ثلاثة ، منها ما يتعلق بصلة الأثر بصاحبه ، ومنها ما يتعلق بصلة الأثر بالمجتمع والتاريخ ، ومنها ما يتعلق بالأثر في طليعة التحولات التاريخية ـ كانت الوسائل من جنس الغايات ، وصفية استقرائية ، استنباطية جميعا ؛ وهو ما يميز أسلوبية سبيتزر القائمة على رافدي اللسانيات وعلم الدلالات التاريخي .

١ . ١ . ٣ . اللسانيات :

تعد المقاربة اللسانية أهمّ سند يعتمد عليه سبيتزر حين يباشر عمله الأسلوبي ؛ فاللسانيات عند صاحبنا كفيلة بأن تجيب عن السؤال التالي : «كيف تحدث التغييرات [في النص] ؟»[٣٦] . لكنها قمينة أيضا بالجواب عن سؤال آخر ذي علاقة بالأول ؛ ومفاده «لم طرأت تلك التغييرات ؟»[٣٧] . من هذا المنطلق كان سبيتزر شديد اللهجة في إدانته لمؤرخي الأفكار في الأدب ، مثل لفجوي Lovejoy صاحب المؤلفات الأدبية التي تعزف عن البحث في الحضور اللغوي الجمالي في الأثر . ذلك أن سبيتزر لا يعترف بالفكرة الأدبية إلا من حيث دالها الفني اللغوي ؛ فاللغة ـ حسب سبيتزر ـ «ليست إلا بلورة ظاهرية لشكل داخلي»[٣٨] . ويقول أيضا : «كان القوم على عهد شبيبتي ينظرون إلى اللغة على أنها إرث عن الأجداد ، يحق للنحو التاريخي دراستها بدون أية عاطفة ، وعلى أنها نتاج تطوّر وأداة تواصل ، وضعت حسب بعض القواعد المخصوصة (. . .) ومن حقنا نحن بدورنا أن ننظر إلى اللغة على أنها ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة»[٣٩] .

هكذا فقدت اللسانيات مع سبيتزر ، بتأثير من تكوينه ، محايدتها واحترازها من حضور الذات المتكلمة فيها . فاللسانيات عنده يجب أن تكون أداة نقد «حيثما وجد رسم الإنسان متكلما

ومن ثم مفكرا ، متخيلا ، حالما ، كاتبا ، مصغيا»[٤٠] . بذلك ستقدم اللسانيات - كما يراها سبيتزر - ينابيعها الثرة لفائدة الأسلوبية مطبقة على الآثار الأدبية ، لتغدو هذه اللسانيات وسيلة لوصف النص ومباشرته بكل موضوعية من جهة ، ووسيلة لربطه بروح الكاتب من جهة أخرى ؛ وهو ما يناقض المسار البنيوى ، الذى يكتفى بالمستوى الأول الوصفى الآنى المطبق ، مع استبعاد الذات المنشئة . وهو أمر متعلق بموقف هذا المسار المبدئى من اللغة بوصفها مجرّد بنية فحسب . أما مع سبيتزر ، وقد نظر إلى اللغة بوصفها تحمل ذاتا متكلّمة ، فقد بات كل أسلوب مؤديا إلى روح صاحبه .

١ . ٣ . ٢ . علم الدلالات التاريخى :

يمكن الاكتفاء فى هذا الصدد بإيراد فقرتين من كلام سبيتزر فى شأن علم الدلالات التاريخى ؛ يقول فى الأولى مهاجما المدرسة السلوكية Behaviouriste ، وهى مدرسة البنيوية الأمريكية ، وعلى رأسها بلومفيلد L.Bloomfield (١٩٤٩) «إن اللغة لا تكون كما أرادها السلوكيون (أو فلاسفة السلوك اللاذهنيون ، الآليون) (. . .) أكداسا من الجثث الهامدة ، وسلوكا لغويا ألانيا (. . .) إن التغييرات المعجمية مشروطة بالتحولات الثقافية والروحية»[٤١] . ويقول فى الثانية «إن ما جمع [فى كتابى : مقالات فى علم الدلالات التاريخى] من فصول يمثل تكملة لكتابى «دراسات فى الأسلوب ١٩٢٨» ؛ فبينما كان الأبطال فى هذا الكتاب هم المؤلفين فى حدّ ذاتهم وقد دُرست شخصياتهم الأدبية ، انطلاقا من عباراتهم المكتوبة ، ومن أسلوبهم المتفرد ، أصبح الأبطال فى كتاب علم الدلالات التاريخى الكلمات نفسها كما يستخدمها الكتاب على اختلاف عصورهم ..ومن البديهى وثنائية فوسلار مشرعنا أن تعد هذه الكلمات متجاوزة لمستعمليها ، كما أنه من البديهى أن تكون هذه الشخصيات التى وسمت هذه الكلمات بطابعها منتمية إلى حضارات»[٤٢] .

من هذا المنطلق فى فهم علم الدلالة حمل سبيتزر على أسلوبية جماعة «النقد الجديد New Criticism» فى أمريكا ، الخالية من كلّ بحث فى الدّلالة التاريخية ؛ فقد قامت دراسة أحد أقطابها وهو ريتشاردز Richards على نقض الاتجاه السوسيرى فى دراسة اللغة ، بسعيه إلى دراسة الكلام العاطفى ، وبدراسة علم دلالات العبارة التى أهملتها المدرسة البنيوية . يقول ريتشاردز : «إنّ الكلمة المعزولة لا معنى لها ؛ فلا يكون للكلمة من معنى إلا بإقحام طرق تأويلية للملفوظ كله ، حيث تأخذ الكلمة دلالتها»[٤٣] .

غير أن سبيتزر يأخذ على الجماعة إهمالهم لبعد الكلمة التاريخى ، برغم ما قطعوه من خطى فى سبيل إعطائها معنى فى مستوى الملفوظ الأدبى ، حتى إن شديد عنايتهم بتحليل النص الدلالى جعل أسلوبيتهم تفتقر إلى جانبى التركيب والصوت ، وهما أشد صلة وأوثق علاقة باللسانيات .

هكذا تكون اللسانيات رافدا للبحث الأسلوبى لدى سبيتزر ؛ فهى أداة ومدخل إلى النصّ وصفى ، وهى أيضا وسيلة لربطه بصاحبه . ويكون علم الدّلالات التاريخى أداة لربط الأثر بالتحولات التاريخية . وكما أن كل نص يحمل نفسية صاحبه ، وفى الوقت نفسه يندرج فى سياق تاريخى ، فإنه لا فكاك للأسلوبية عن علم الدلالات التاريخى ؛ فهذا يثريها ويجعلها متماشية وغايات سبيتزر فى مجال النقد الأسلوبى . ولم يفرق سبيتزر بينهما مطلقا بما أنه لم يفرق فى الأثر بين صاحبه وتاريخيته .

١ . ٤ . الطريقة :

تمثل الطريقة إعمال الوسائل فى الغايات . ولما كانت اللسانيات هى الأداة الكبرى فى مباشرة النصوص عند سبيتزر فقد كانت قراءاته الأسلوبية تنطلق من الأثر نفسه . ويمكن حصر طريقة سبيتزر الأسلوبية فى مستويات ثلاثة :

١ . ٤ . ١ . المستوى النظرى الخالص :

اعتمد سبيتزر فى دراساته الأسلوبية مبدأ «السياج الفيلولوجى» الذى ينهج السبيل الاستقرائية ، أى بدءا من الجزئية وصعوداً إلى الكل ؛ هذا الكل الذى كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل ، وأدعى إلى الاستنتاج . وهذه هى طريقة فقهاء اللغة حسب سبيتزر نفسه ؛ وهى تناقض طريقة علماء الشريعة الذى ينطلقون من أعلى إلى أسفل ، حتى الجزئيات البسيطة فى عالم البشر[٤٤] . كما أنها تناقض منهاج علماء الرياضيات ، الذين يعدون مسلماتهم كما لو أنها تنزيل من عزيز حكيم . «إن الفيلولوجية وقد ركزت همها تركيزا على ما هو بشرى ، وعلى ما يمكن أن يحدث من ترابط وتقاطع فى أمور البشر ، لا تستخدم الطريقة الاستنباطية إلا للتثبت من صحة المبادىء المكتشفة عن طريق الاستقراء (أى انطلاقا مما لوحظ)»[٤٥] .

على أن سبيتزر لا يهمه البحث فى الدقائق إلا لكى يرجعها إلى كليتها الأولى . وهذه الكلية الأولى موجودة بالقوة فى بادىء الأمر ، بل إنه ليعتقد أن للجزئيات مآبا كليا ؛ «فعلى فقيه اللغة أن يؤمن بوجود نور ما أعلى . وكما يقول إله بسكال Pascal : «ما كنت لتبحث عنى لو لم تكن قد وجدتنى»[٤٦] . وهكذا يقترب منهج فقيه اللغة من منهج علماء الدين . فكما يعتقد علماء الدين بأن لهذا العالم نظاما أول ، وأنه يكفى إعادة تنظيم موجوداته على أساس مّا حتى يعاد إليه الجمال الإلهى الأول - يعتقد سبيتزر بأن النص نظام أول يجب إعادة سبكه ، انطلاقا من جزئياته . يقول «إن فقيه اللغة يذهب ساعيا إلى البحث عن المجهرى الدقيق Le microscopique لأنه يرى فيه العالم الأصغر Le microcosmique[٤٧] . هذا العالم الأصغر هو النص ؛ وهو داخل فى عالم أوسع منه هو المبدع ؛ وهما معا داخلان فى نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى ، وسلوك أخلاقى وفلسفى وجمالى .

١ . ٤ . ٢ . المستوى النظرى التطبيقى :

تتمثل طريقة سبيتزر التطبيقية من الناحية النظرية فى الانطلاق من النص باعتباره عالما مغلقا ، مع تجنب كل ما هو خارج عنه كحياة الكاتب وعصره وسائر آثاره ومواقفه ، ومع تجنب الأحكام المعيارية والذوقية فى دراسة الأسلوب . من هذا المنطلق وجه سبيتزر نقده إلى « نقاد زمانه الذين يسقطون فى الماقبليات »(٤٨) فى أثناء تعرضهم بالدرس لأسلوب بعض الكتاب ، كذلك الذى فعله ديكمان H. Dieckmann حين يقرّر دون تحليل « بأن ديدرو Diderot قد عبّر عن أفكاره فى معظم الحالات بطريقة [أسلوبيّة] ملتوية »(٤٩) . وشبيه بذلك ما كان فعله لانسون Lanson ، متأثرا بطريقة سانت بوف St.Beuve المعيارية ؛ « فلانسون يتحدث عن جوهر أسلوب ديدرو ، حاكما عليه من الخارج فحسب ، وبطريقة ما قبلية [بقوله ساخرا] : هوذا نثر السيد ديدرو المضطرب الصاخب »(٥٠) .

خلافا لهؤلاء النقاد المعياريين يدعو سبيتزر إلى البدء بقراءة النصّ قراءة لا هوادة فيها ولا توقف . ويتكرّر ذلك مرات ومرات حتى يتبين لك فى النصّ جزئية بسيطة تكون فى العادة عبارة قصيرة ، فتجلب اهتمامك ، وتحصل الومضة ، وتتم الخلطة بالنص . « فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواذ اللغوية فى النص ، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينها ، وتبين العاطفة التى أملتها ، وربطها بخصائص الأثر التركيبية ، وبطريقة إخراجه ، وحتى بمحتواه الأخلاقى والفلسفى »(٥١) . وإذن فطريقة سبيتزر الأسلوبية تتمثل فى الذهاب من المحيط إلى المركز . والمحيط هو الدقائق اللغوية ، والمركز هو روح الأثر ؛ أى الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التى أودعها الكاتب) .

على أن قراءة سبيتزر ليست ذات اتجاه واحد ، أى ذهاب فحسب ، بل ذهاب وإياب مستمران بين المحيط والمركز ، وذلك فى سبيل إيجاد لحمة وتكامل فى عمله الأسلوبى . يقول : « ينبغى أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفنى الداخلى ، [وذلك] بأن نلاحظ أولا الدقائق فى مستوى السطح البارز للعيان فى كل أثر على حدة (وما الأفكار التى صرّح بها الكاتب إلا واحدة من خصائص الأثر السطحية) ، ثم نجمعها ونبحث عن كيفية دمجها فى المبدأ الإبداعى الكامن فى ذهن الفنان ، ثم نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة ، لنتبين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلى الذى حاولنا بناءه لمجموع الأثر . وبعد ثلاث مرات أو أربع من هذا الذهاب والإياب ، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه فى الظفر بمركز الأثر النابض ، أى شمس النظام الفلكى ، أو إخفاقه فى ذلك ، ووقوعه فى موضع جانبى منه »(٥٢) .

١ . ٤ . ٣ . المستوى التطبيقى الخالص :

المثال الأول :

يقول سبيتزر : « كانت عادتى حين كنت أطالع الروايات الفرنسيه الحديثة أن أضع سطرا تحت العبارات التى يشد انتباهى عدولها عن النمط العادى ؛ وغالبا ما تكون هذه المقاطع ، وقد جمعت ، متكاثفة نوعا ما ؛ فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها ، أو على الأقل بين معظمها ، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحى والنفسى لمختلف الخصائص الأسلوبية التى تطبع فرادة الكاتب مثلما قد كنا ظفرنا بالأصل المشترك لما شذ من أشكال لغوية »(٥٣) .

بهذه الطريقة باشر سبيتزر دراسته لرواية شارل لويس فيليب الموسومة بـ « Bubu de Mont parnasse(١٩٠٥) » ، التى تدور أحداثها فى عالم تجارة العاهرات والقوادين المشبوهة ، فلاحظ فى هذه الرواية استعمالا غريبا لعبارة « بسبب a cause de » ، و « لأنّ parce que » ، و« ذلك أن Car » ، هذا إلى جانب التعليل الضمنى القائم على حذف أداة التعليل . وهذا هو المستوى الوصفى الآنى ، الذى سرعان ما يلغيه سبيتزر ليلاحظ أن استعمال العلاقات السببية ليس محض صدفة ، وأنه ينبغى الانتقال من أسلوب شارل لويس فيليب إلى أصله النفسانى والعقلى . فالكاتب بتقديمه علاقة سببيّة لها مغزاها فى سلوك أبطاله يقرّ بوجود قوّة ضغط موضوعية على وجودهم المشبوه الذى تسحقه بضربة قضاء قاهرة قوى اجتماعية قاسية ؛ ضربة وعاها الكاتب . إنه ينظر إلى هذا العالم الذى جانب سواء السبيل ، متظاهرا برغم ذلك بالاستقامة والمنطق الموضوعى ، ولكنه ينظر إليه بحزن عميق ، وبعقلية مسيحيّة مذعنة ، تعكس وضع جانب من الأمة الفرنسية فى القرن التاسع عشر .

المثال الثانى :

ويتعلق بكاتب عصر النهضة الفرنسى رابلى فى قصّته الخيالية بنتاجرويل Pantagruel (١٥٣٤) ، وهو ابن بطل القصة الأخرى جارجنتوا Gargantua (١٥٣٤) وفى قصة بنتاجرويل يضمن سبيتزر فلسفته الرواقية الأبيقورية ، التى تقوم على ضرب من الزهو والمرح ، واحتقار العارض من الأمور ؛ ويسمّيها بالبنتاجرويليه Pantagruelisme ؛ وهى كلمة دخيلة على القاموس الفرنسى ، ولّدها رابلى . ويرى سبيتزر أن توليدها من قبل رابلى ليس أمرا عرضيا اعتباطيا ، وإنما هو محاولة منه لانتشالنا من قبضة الواقع ، ولإقحامنا فى دنيا اللاواقع والمجهول . فاللاحقة « يّة isme » تذكرنا بمدرسة جادة مثل الأرسطية L' aristotelisme ؛ والجذر بنتاجرويل هو اسم من غريب رابلى ، أجرى على ألسنة معاصريه مزاحا كثيرا ، وأضحكهم كثيرا . وقد عرف عن رابلى توليد الحوشى الغريب الذى كان يفزع محافظى السوربون فى زمانه . لكن سبيتزر يرى فى ذلك إبداعا للخيالى ، انطلاقا من الواقع ، ومعبرا من الهلع الذى يرعد فرائصنا ، إلى المضحك الذى يشرح صدورنا . وعلى هذا الأساس يحمل سبيتزر حملته على لانسون مؤرخ الأدب ،

الذى يقول : « لا واقعية أصفى وأقوى من واقعية رابلى »[٥٤]

كذا تكون أسلوبية سبيتزر وهى تجابه الأثر الأدبى ، طموحا أكثر مما ينبغى ؛ فهى مغرقة فى الزمانية ، وما هى بالآنية إلا إلى حين ، لتنطلق إلى غزو عالم بعيد عن الواقع اللغوى فى النص ؛ وهو أمر موكول إلى ثقافة الناقد وموهبته وتجربته ، ولا يقوم على أسس علمية موضوعية . ولعل هذه العيوب هى التى حدت بالرجل إلى إعادة النظر فى طريقته منذ عام ١٩٢٠ ؛ فقد نبذ التأويل النفسانى ، ورأى فى الأثر « نظاما إنشائيا فى ذاته ، وهو ما أسميه بالطريقة البنيوية »[٥٥] . وفيما يلى مآخذ القوم على أسلوبية سبيتزر ، مبوبة تبويبا زمانيا :

١ ــ هذا واحد من تلامذته ، وهو من أمريكا ، « حيث تغلب النزعة التحليلية على النزعة التأليفية المعمول بها فى ألمانيا ـ على حد زعم سبيتزر نفسه . يقول الفتى موجها كلامه إلى الشيخ : « إنك تعتمد فى تحليلك تجربتك الخاصة . إنك واع بالمبادىء التى تحركك أكثر من وعيك بتقنيات يجب اتباعها . إنه ليتجاوز مقدرتك وضع تكنيك يمكنك من تطبيق طريقتك حَسَب منهج سلوكى »[٥٦] .

٢ ــ بيارڤيرو : « إنّ [الرجل] يفتح هوة سحيقة بين الوصف والاستنتاج »[٥٧] .

٣ ــ ميكيال ريفاتير : « لطالما عرقلت الذاتية الانطباعية والبلاغة المعيارية والأحكام الجمالية ، وقد ولى زمانها ، تطور الأسلوبية بوصفها علما وبالخصوص علما للأساليب الأدبية »[٥٨] .

٤ ــ جون كوهين : «[يدعو سبيتزر] إلى تعاطف ضرورى بين المحلل والأثر الذى يدرسه ، لكن هذه الطريقة الحدسية الخالصة إنّما هى طريقة اكتشافية لا برهانية ؛ فكيف يمكن لنا الاطمئنان إلى صحّة ماذهبنا إليه ، بعد أن تحصل تلك « الومضة المخصوصة » ؟ . إن وجود عدول متواتر ذى مغزى من الناحية الإحصائية كفيل وحده بأن يحول إلى حقيقة [ملموسة] ما كان مجرّد افتراض فى مستوى الحدس والتخمين »[٥٩] .

٥ ــ ما ينقله ستروبنسكى من قول بعضهم : « إنّه يحصر نفسه فى عملية ذات قطبين (الجزء ـ الكل) ، دون أن يأخذ فى الحسبان المستويات الرابطة بينهما والمكملة لهما . وعيب عليه أيضا نزوعه إلى التعميم ، انطلاقا من جزئية بسيطة ، دون اعتبار لسائر المكونات ، ولمختلف العوامل المتجمعة ، كما تريد ذلك البنيوية الحق »[٦٠] .

٦ ــ ما يقوله ستروبنسكى نفسه ، وهو المتعاطف مع سبيتزر : « إنّه يجعل من شمولية العلم الموضوعية عملية شعرية (. .)، فتراه يلحّ لا على وصف البنية الموضوعى بل على أوجه البحث الذاتية »[٦١] .

٧ ــ دولاس وفيليولى : « إنّ إرجاع البناء اللغوى فى الأثر إلى مركزه الذى هو روح الكاتب من شأنه ألاّ ينظر إلاّ فيما يتماشى وهذه الروح ، وأن يصرف النظر عما يخالفها فى النص من وحدات لغوية »[٦٢] .

٨ ــ الأستاذة جوويل تامين : « من أخطاء أسلوبية [سبيتزر] أنها ذاتية تعلقت همتها فى معظم الأحيان بالبحث فى ما يرمى إليه المؤلف . فهى لما كانت مغرقة فى الأبعاد النفسانية ، بطل أن يكون لها قانونها كاختصاص علمى صارم »[٦٣] .

٩ ــ الأستاذ عبد السلام المسدى : « إن أسلوبية سبيتزر انطباعية (. . .) ذاتية ، كفرت بعلمانية البحث الأسلوبى »[٦٤] .

٢ . رولان بارت ١٩٨٠[٦٥] .

٢ . ١ . تعريفه للأسلوب :

يعرّف بارت الأسلوب ومعه اللغة بكونهما معطيين سابقين على عمليّة الكتابة . فاللّغة معطى تاريخى لا اختيار للمؤلف فيها ؛ فهى معطى جوهرى ، ومثلها الأسلوب . أما الكتابة فوجود (لاحظ استغلاله للمصطلحات السارترية) . إن اللغة والأسلوب قوتان عمياوان عند بارت : اللّغة تربط المؤلف بالتاريخ ؛ فهى لذلك معطلة لعملية الإبداع ؛ إذ يكون موقف المؤلف منها موقف استهلاك زمنى لا خيار له فيه . أمّا الأسلوب فهو أيضاً كاللغة ؛ جوهر ، لكنه متعلق بصاحبه ؛ بماضى صاحبه وطفولته وطقوسه الخاصة وبيولوجيته . إنّه الكلام المكتفى بنفسه ، المعزول ، الذى يغرق فى ميثولوجية الأديب الشخصية والخفية . هو أمر لا اختيار فيه ؛ فهو ضرورة وعزلة . لذلك يكون الأسلوب مقابلا للكتابة ؛ وهى الشكل الرابط بين الإبداع والمجتمع ؛ وهى فى علاقة مع أزمات التاريخ ؛ وهى اختيار ووجود لا ضرورة وجوهر ؛ فهى مع التاريخ فيما تقدمه من خلال أزماته الكبرى . هى حرية ومسئولية معا ، لكنها حرية محدودة بالمجتمع الذى يكتب له الأديب ويكتب فيه . لذلك تكون الكتابة حرية وضرورة معاً ، وتحمل فى الوقت نفسه انغيار التاريخ وحلم التاريخ . وهى ضرورة بوصفها شاهدة على تمزق طرق التعبير ؛ وهو تمزق غير منفصل عن تمزق الطبقات . وهى حرية لأنها وعى هذا التمزق ، وصميم الجهد الساعى إلى تجاوزه .

يأخذ بارت مثالا على هذه المقابلة الشعر الكلاسيكى بما هو كتابة ، والشعر الحديث بما هو أسلوب . ويعد بارت الشاعر رمبو A. Rimbaud (١٨٩١) نقطة فاصلة بين هاتين المرحلتين فى الشعر الفرنسى . فالخطاب الشعرى منذ رمبو حطّم الجملة ، وحرّر الكلمة من قبضتها ، فتحطم ـ من ثم ـ الخطاب الشعرى الذى كان على عهد الكلاسيكيين يرد إليه الكلمات ليجعل من توحدها فى الجملة فنا تعبيريا ، وكتابة شعرية متضامنة مع التاريخ . أما الخطاب الشعرى منذ رمبو ، وقد أصبح أسلوبا

لا كتابة ، فقد انسلخ عن التاريخ وآثر العزلة ، وبات مجرّد « محطات من الكلمات » .

إنّ الكلام الكلاسيكى مجرّد مضمون إقناعى ، يقيم الحوار ويبنى عالما لا يكون الناس فيه منعزلين . وفيه يكون الحديث دائما لقاء بالآخرين . أما الأسلوب فيكون عزلة عن الآخرين وانطواء على الذات . إن الشعر الحديث بجعله الخطاب مجرد محطات من الكلمات قد قلب البنية اللغوية . وهو انقلاب أدى إلى انقلاب فى تجربة الطبيعة ؛ فلن يكون هذا الشعر وهو أسلوب ، فعلا فى الطبيعة كما هو شأن الكتابة ، وذلك بحكم ارتباطها بالتاريخ ، بل عودة إلى الطبيعة ؛ إلى الكلمات – الأشياء ، التى حطمت طبيعة الكتابة(٦٦)

٢٠٢ ، طريقة دراسته للأسلوب :

يرى بارت أن مستهلك الشعر الحديث الذى هو أسلوب ، لما كان قد حرم دليل العلاقات القائمة بين عناصر الجملة فإنه يجابه - أوّل ما يجابه - الكلمة ، ويتلقاها محمّلة بجميع إمكاناتها . إن الكلمة الشعرية تشع بحرية غير متناهية ؛ فهى أشبه ما تكون بعلبة بندورا Pandore(٦٧) ، منها تتطاير كل قدرات الكلام الكامنة . فالشعر الحديث قد حطّم طبيعة الكلام الوظيفية فطريا ، ولم يبق له إلاّ على النويات المعجمية ، ففقد النحو غائيته ؛ إذ ليست العلاقات فى الشعر الحديث سوى انتشار الكلمة وتفجرها . ولما كانت هذه العلاقات الأفقية معدومة فى الشعر الحديث ، لم يعد للكلمة سوى مشروع عمودى ، وهو مايجعل الخطاب الشعرى الحديث خطابا مليئا بثغرات وغيابات . لذلك سيكون دارس هذا الشعر مطالبا بأن يجابهه استبداليا تجريديا Paradigmatiquement لا توزيعيا تركيبيا Syntagmatiquement . وفيما يلى بعض ما وجه إلى بارت من نقد :

١ – هنرى ماشونيك : « من ترى المعنيُّ [من وراء قول بارت] بإلغاء التركيب إلغاء مبالغاً فيه ، بجعل الخطاب مجرد « محطات من الكلمات » ؟ إن كان السورياليون هم المعنيون فالسورياليون أهل تركيب (. .) إنّ تحليلا كهذا ينبنى على قراءة هى نفسها عمودية على حدّ عبارة بارت ، بل أقول تجزيئية (. .) وهو شأن القراءة البلاغية »(٦٨) .

٢ – دولاس وفيليولى : « إنّ [دراسة] بارت ، وقد ظهرت قبل تفكير جاكبسون R. Jakobson فى وظيفة الكلام الشعرية ، وقبل أعمال شومسكى N. Chomsky فى مجال العمليات التوليدية فى اللغة ، تعوزها قاعدة لسانية كافية (. .) فلا يكفى قولنا إنّ ذبذبة الكلمة – الشىء تلامس بطريقة سحرية الكلمة الموالية لها ، بل ينبغى أن نقول إن تجاور كلمتين يقدح زناد عملية حركية (المشكلية التركيبية والدلالية والصّوتية) تصلح أن تكون ولدة لنظام النص الذى لا تكون الكلمة شعرية خارجه (. .) فالأمر لا يتعلق بإرجاع المتشعب إلى الوحدة ، وإنما يتعلق الأمر باعتبار المتشعب فى حالة عمل [وتفاعل] »(٦٩)

الخاتمة :

ممّا يلاحظ فى شأن النقد الموجه إلى كّل من سبيتزر وبارت أن جميع الناقدين المذكورين يعيبون على الأسلوبية الذاتية النشوئية شيئا ويسكتون على غيره ؛ فهم به قابلون . يعيبون عليها زمانيتها المغرقة فى الذاتية ؛ ذاتيتها فى تعريف الأسلوب ، وذاتيتها فى طريقة دراسته ؛ فهم على اختلاف مشاربهم ومراميهم يبشرون من خلال ما قدموه من نقد فى شأن هذه الأسلوبية بمنعرج فى الأسلوبية جديد ، وبمرحلة لها جديدة ، تكون اللسانيات البنيوية أو التوزيعية أو الوظيفية ، وحتى التوليدية منها ، حجر الزاوية فى عملهم بما تحتمه من آنية المنهج ونبذ لحضور الذات . غير أنهم يسكتون على شىء آخر مهم ، حققته الأسلوبية فى هذه المرحلة ، ألا وهو نزولها إلى ميدان الأدب . وإذا بالأسلوبية فى مرحلتها المنتظرة تعود من بعض الوجوه إلى منهج مرحلتها التعبيرية الوصفى ، وتحافظ من هذه المرحلة على الموضوع . وتدور الأسلوبية دورتها الحلزونية ، إلا أنها دورة تنذر منذ الآن بأزمتها ، أزمة المنهج الآتى بالضرورة ، بحكم فى موضوع زمانى بالضرورة أيضا ؛ وهو ما سيحاول بعض الأسلوبيين ممن وجهوا نقدهم إلى هذه الأسلوبية الذاتية تجاوزه وتقديم الحلول فى شأنه فى مرحلة أخرى(٧٠) .

الهوامش :

(١) وهى تسمية جونيفياف شوفو ؛ انظر :
Genevieve Chauveau: Charles Bally (pp. 39 - 42) in: La linguistique, Larousse 1977.

(٢) (أ) - وهى تسمية بريكو ؛ انظر :
P. Barucco: Elements de stylistique. Ed. Roudil, 1972, (pp. 21. 22).

(ب) - على أن هذه التسمية تعود أساسا إلى شارل بالى نفسه . يقول :
"(..) Ainisi nous dirons que la stylistique ne saurait mieux commencer que par la langue materrelle, et cela nous sa forme la plus spontanée qui est la langue parlée".

انظر :
Ch. Bally: Traite de stylistique Française. 3 eme edition, Paris 1951 (p. 20).

(٣) انظر ايضا رأى بريكو ، المرجع المذكور ، ص ١٦ .
(٤) انظر المرجع المذكور بالحاشية رقم ١ .
(٥) انظر :
C. Kerbrat Orecchioni: L'enonciation: de la subjectivite dans le langage Librairie Armand Colin, Paris 1984.

وإن كانت الباحثة قد أشارت في مقدمة كتابها :
"La Connotation. P.U. L. Paris 1977 "
إلى أنها ولجت ميدان « التّلفّظ » ولوجا طبيعيا على أثر خوضها ميدان « الجفاف » الواسع (المرجع المذكور ص ٩) .
(٦،٧،٨،٩) انظر شارل بالى في مرجعه المذكور آنفا ، ص ص ١ ــ ٣٠ .
(١٠) للاطلاع على حياة الرجل وآثاره وجوانب أخرى مهمة في أسلوبيته ، وللاطلاع على مراجع عربية أخرى تناولته بالدرس ، انظر :
(أ) ــ عبد السلام المسدى :
ــ الأسلوبية والأسلوب . . الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ .
ــ الأسلوبية والنقد الأدبي ـ الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، السنة ٢ ، ربيع ١٩٨٢ ص ص ٣٥ ـ ٤٣ .
(ب) ــ عبد الفتاح المصرى : أسلوبية الفرد ـ الموقف الأدبي . عدد خاص باللسانيات رقم ١٣٥ ـ ١٣٦ تموز ـ آب ١٩٨٢ ، ص ص . ١٤٩ ـ ١٦٤ .
(١١) لمزيد من الاطلاع على أعلام آخرين ذهبوا في هذه السبيل انظر :
(أ) ــ D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et Poetique, Larousse 1973, pp. 24.
(ب) ــ عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . . ص ص ٥٣ ــ ٧٤ .
(١٢) انظر :
Benedetto Croce: L'Esthetique comme science de l'expression et linguistique générale; traduit sur la 2 em édition Italienne, Paris 1904, p.1.
(١٣) كروتشه ، المرجع المذكور ص ٨ .
(١٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٧ .
(١٥) المرجع نفسه ، ص ص ١٦ ـ ١٧ .
(١٦) انظر :
Pierre Caussat:Wilhelm Von Humboldt (pp. 61-65) in La Linguistique - Larousse 1977.
(١٧) انظر :
Guillaume (?) de Humboldt: De L'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idees; traduit par Alfred Tonnelé. Librairie A. Franck, Paris 1859. p.p. 47. 48.
(١٨) المرجع السابق ص ٦٤ .
(١٩) بريكو : مرجعه المذكور ، ص ٢٢ .
(٢٠) انظر :
Leo Spitzer: Etudes de style; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinsky. Gallimard 1970. p. 17.
٢١ــ انظر بريكو ، مرجعه السابق ، ص ٢٣ .
(٢٢) المرجع السابق ص ٢٥ .
(٢٣) المرجع السابق ص ٢٦
(٢٤) وذلك دون أن ندعى الإلمام بجميع ما أثر في اتجاهات سبيتزر النقدية . انظر في هذا الشأن مقدمة . . etudes .
(٢٥) المصدر المذكور بالحاشية ، رقم ٢٠ ص ١٤ .
(٢٦) المرجع السابق ص ص ٤٦ ـ ٤٧ ، مع ملاحظة أننا تصرفنا في ترجمة بنية التركيب الاستفهامية بما يتماشى وروح التركيب في كلامنا ، وذلك دون مساس بالمعنى .
(٢٧) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
(٢٨) انظر :
Leo Spitzer: Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, 1962, New York. p. 1.
(٢٩) بريكو : مرجعه المذكور آنفا ، ص ٣٧ .
(٣٠) المرجع المذكور بالحاشية رقم ٢٠ ، ص ١٧ .
(٣١) المصدر المذكور ، الصفحة نفسها .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .
(٣٣) المصدر نفسه ، الحاشية رقم ٨ ، ص ٧٢ . مع بعض الإبراز .
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
(٣٦) المصدر نفسه ، ص ٨
(٣٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
(٣٩) انظر :
Leo Spitzer: Critica Stilistica,e Semantica Storica; Bari 1966 in P. Barucco (ibidem. p. 27).
(٤٠) المصدر المذكور بالحاشية رقم ٢٠ ص ١٠ .
(٤١) المصدر المذكور بالحاشية ٣٩ ص ٢٩ بكتاب بريكو .
(٤٢) انظر :
Leo Spitzer: Essays in Historical Semantics; in Leo Spitzer: Etudes de styles, p. 11.
(٤٣) انظر
Richards: The Philosophy of Rhetoric; New York 1936; in Revue Langue Française, Septembre 1970; Article "The New Criticism" par F. Guntaner p. 97.
(٤٤) نجد مثل هذه الطريقة عند علماء الدين في حضارتنا ؛ فهذا أبو حامد الغزالي (ت ١١١١ م) ينهج في كتابه « المقصد الأسنى في أسماء الله الحسنى » نهجا تنازليا « بإلقائه أضواء ساطعة على الأسماء الحسنى تبرز معانيها الخافية ، ثم يعقب على شرحه لكل اسم منها بقوله : إن نصيب العبد من هذه الصفة كذا وكذا ، فيبين للقارىء كيف يسلك في حياته في ضوء هذه الصفة المعينة أو تلك » . زكى نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر . دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٦ ص . ٩٠ . غير أن ز . ن . محمود سيذهب بعد هذا الكلام مذهبا لا نذهبه .
(٤٥) انظر :
L. Spitzer: Etudes... p. 64.
(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
(٤٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، انظر :
L. Spitzer: Linguistics and ... p. 136.
(٥١) انظر :
L. Spitzer: Critica Stilistica... ; in Barucco; p. 33.
٥٢ ــ انظر :
L. Spitzer: Etudes... p. 60.
(٥٣) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
(٥٤) المصدر السابق ، ص ص ٥٩ ـ ٦٠
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
(٥٦) المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
(٥٧) انظر :
P. Guiraud: La stylistique. P. U. F. Paris 1954, Que sais - Je, p. 80.
(٥٨) انظر :
M. Riffaterre: Reponse a Leo Spitzer: Sur la methode stylistique

(1958) in A. Hardy: Revue Langue Francaise, Sept. 1969: Theorie et methode stylistique de M. Riffaterre, p. 90.

(٥٩) J. Cohen: Structure du langage poetique. Edit. Flammarion 1966. pp. 15 - 16.

(٦٠) انظر المقدمة من كتاب :

L. Spitzer: Etudes... p. 32.

(٦١) المصدر السابق ص ٢٩ .

(٦٢) انظر :

D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et poetique. Larousse 1973, p. 22.

(٦٣) انظر :

Joëlle Tamine: Linguistique et analyse du discours in Cahiers de linguistique d'orientalisme et de slavisitique, melanges de linguistique et de stylistique, T 1 Janvier - Juillet 1975. p. 387.

(٦٤) انظر عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . . ص ١٧

(٦٥) نعتمد فى دراسة الأسلوب عند بارت الفصول الثلاثة التالية من مصدره : Le degre zero de l'ecriture. Edition du Seuil 1972.

(أ) — Ou' est que la litterature? pp. 11-17.

وترجمة محمد برادة بمجلة الكرمل ، ربيع ١٩٨١ ، ص ص ١٢٢ ـ ١٢٩ .

(ب) — Ya t il une ecriture poetique? pp. 33. 40.

(جـ) — L'utopie du langage, pp. 62-65.

(٦٦) تحسن الإشارة فى هذا المقام إلى أن بارت قد جعل الأسلوب فى بعض دراساته يقترب من مفهوم الكتابة : انظر :

Steffen Nordabl Lund: L'aventure du signifiant: Une lecture de Barthes, P. U. F. 1981. p. 14; infra 6.

(٦٧) ويندورا هذه هى « المرأة الأولى التى دعتها نفسها الطلعة إلى فتح علبة تحتوى الشرور كلها ـ حسب الأسطورة اليونانية » انظر :

Larousse de poche 1965, p. 476.

(٦٨) انظر :

Henri Meschonnic: Pour la poetique, T 1 Edit. Gallimard 1970. pp.112-113.

(٦٩) انظر :

D. Delas... (ibidem pp. 23. 24).

(٧٠) انظر لصاحب هذا المقال : مقال « الأسلوبية واللسانيات » ، الموقف الأدبي ، العددان ١٣٥ ـ ١٣٦ ، عدد خاص باللسانيات ، تموز ـ آب ١٩٨٢ ، ص ص ١٤٣ ـ ١٤٧ .

مشروع تنظيري في وصف الدّال بين القراءة والكتابة إجراء " شكل الشكل "

المنصف عاشور

إن النص الأدبي نظام علامي مخصوص ، يسمو على بقية الأنظمة العلامية ؛ إذ تتكون مادته من حركة العلامة اللسانية . وتتجلّى في فضاء ذلك النص الدال سلسلة من الدلائل ، تتجمع في أفق مركّب هو مقطع التوتّرات ومجمع الكثافات التي يتخير القارىء منها منهاجية تفجيرها ، ومعقد « النثر الدلالي » الراجع إلى مجموعة من السياقات الإبلاغية الاجتماعية : فإفادة العلامة ترسّخ في شبكة السّمات المميزة للنظام الدال الجمع حسب سياقات ومقامات متباينة أو متواردة متماثلة . والدال صورة دلائلية مبثوثة في نسيج العلاقات ، لا يتحدّد بحيز معيّن سكوني ، وليس هو من قسم الأجسام الثابتة ، بل هو تحويل دائم في أبعاد النص بين الإثبات والنفي ، أي التخيّر وتجاوزه إلى الابتداع والاختراع اللانهائي .

وقد تُشَرِّعُ مكتسبات الدلائلية بعد قراءتها جدوى التنظير النقدي والكتابة لظاهرة الدال ومدى وجاهة فصْمه عن المدلول في مجال الدراسات الدلائلية ، وفي ميدان مشاريع القراءة والكتابة الأدبية . فالدال في مساهمتنا هو شبكة التعليق الممكن في سياقات لا نهائية مضمرة ، تعود إلى طاقة الكاتب القارىء ؛ وليس المدلول سوى مجموعة ترتيبات السّمات المميّزة لذلك النظام الدال ، أو بعبارة أخرى ما يسمى بشكل الشكل ، أو مدلول الدال الكامن في الصوغ الدلائلي ، الذي يوجّه النص إلى الإيحاءات المخصبة ، والمفاجآت النادرة العجيبة . ونحصر الدال في سلسلة الأشكال التركيبية التي تؤلّف نظاما مخصوصا ، بعد عملية ضرب وطرح بين الجدوليّة والسياقية ، أو الإظهار والإضمار . وأما المدلول فهو سمات التنظيم ، وأوجه تميزه وطرافته ؛ وأما الإثبات والنفي فنقصد بهما فضائية النص التي يجرى فيها سعى تحويلي توليدي للمخبر الكاتب القارىء إلى إبراز اختياره السياقي ، ونصه المحدود المكتمل ، أو حرصه على تجاوز ذلك الأفق إلى رحابة لا نهائية ، هي « متعددة جمع » تتجاوز في حدودها النصوص العلامية والنصوص الأدبية في أبعاد الزمانية والآنية . ويبتدع القارىء الكاتب في هذا البحث الدائم ضربا من الجدل الدلائلي ، يؤلف تركيب الدال الفني الأدبي أو البعد الدلائلي العام .

وتقفّي سمات نظام الدال الأدبي عمل لا يقف عند المسلّمات اليقينة ، وإنما نروم من اختبار خصائص النص الدلائلي ونحويته الإيحاء بما يلوح لنا من اهتزازات نلمحها حدساً ، وهي حركة بين مظهر ومضمر ، أو هي عملية توليد وتحويل ناشئة في حركة القراءة بين إفراد المستغنى وجمع المتنامي في أفق لولبي . والكتابة والقراءة في هذا المنحى عملية ابتناء واحدة ، ثم تجاوز . وتفجير هذا التجاوز فاتقٌ لآفاق لا نهائية ، فيها نفي ونفي ، أو « نار ونار » . وفي هذا المجال الفضائي الفسيح تُمتحن الطاقة الاستخبارية ، ثم الطاقة التحويليّة . وقوانين ذلك جميعه تعود إلى الدال أو العلامة .

تقديم منهاجي : تخيّر الإجراء التقييمي

إنّ مواردة النظام العلامي تقتضي عرضا في نطاقه يمكن إرساء وحدات التجادل في جدوى القراءة والاختبارية لصوغ النسيج العلامي ، بقطع النظر عن مرجعيته ؛ أي سواء كان لغويا أو شبكة من العلاقات التركيبية في أشكال شتّى ، مثل الصورة التلفزية ، ونظام الملابس ، والإشهار ، والسينما ، والبيولوجيا ، والسيرك ، والمسرح ، والرسم ، والموسيقى ، والفنون بحقولها ، أو لغة الصم البكم والعميان ، وغير ذلك .

ونروم قبل أن ننتقي نمط الإجراء للدال في النص العلامي أن نستنطق علم العلامات ــ دون فصله عن منهاجية اللسانيات العامة ــ لنقيم مقاطع الفحص والاستكشاف حسب رؤية تتخلّص من تشعبات العلوم اللسانية المتداخلة ، وتضافر الاختصاصات .

فمن مشمولات اللسانيات تقفّي العلامة ونظامها الصياغي ضمن وحدات تتماز وتتناسق حسب قانون اطرادي شكلاني ، جليت مشروعيته في العلوم الرياضية ، وهو ما نصطلح عليه بلفظ « الاطراد البنيوي » (Isotopie structurale) أي درجة التناسج والتخيّر لمؤلّفات البنية المتشاكلة ، التي تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية . والعلاقات المتبادلة لها محوريتها في مرجعية جدلية بين نظم الأبنية وحزم العلاقات التركيبية في النص الدلائلي . وهو المفتوح والمغلق في ثبت السمات المميزة في ازدواجية العلامة من حيث الدال والمدلول ، وانقسام سلاسل الدال إلى تواترات تجعل منه عقدة الفحص وقمّة الإبلاغ . ونلفت النظر إلى ثنائية الدال ؛ إذ هو دال ومدلول ، كما أنّ المدلول إنما هو دال ومدلول في درجات لا متناهية حسابيا .

وسلسلة المصطلحات التي يجب أن نعرضها قبل الإجراء تفرض استقراء حدّ الدلائلية وتركيبية النص العلامي ، ثم الدال في نظامه وتوليده وترصيبه ، وتجادل القيم الدلالية في صلبه . وجميع هذه الأطروحات تؤلف الإشكالية في درس الدال ومسعى فصمه عن طرفه المنصهر فيه بالضرورة ، وهو المدلول . ولقد كانت مقاطعات العلوم اللسانية منطلق التشعّب في سبر خفايا العلامة اللغوية . ونحن نتناولها في ميداني علم العلامات (Semiologie) في المفهوم السوسيري ، وفي علم الدلائل أو الدلائلية (Semiotics) ، وهو ما يحتاج إلى بلورة مختزلة في هذا المقام .

١ ــ مجالات الدلائلية :

ما قبل التنظير

إن فحص مشمولات الدلائلية لا يمكن أن يفصل عن النصوص التي تمثّل حركة الأبنية العلامية . والعلوم في شتّى تقسيماتها ترجع إلى علامية مغينة منذ العصور القديمة . والفلسفة الأرسطية بلورت مفهوم العلامة في صورة مزدوجة بين دال ومدلول ؛ كما أن المعرفة اللغوية لدى المفكرين العرب لم تهمل جانب العلامة اللغوية ، وبخاصة لدى الفلاسفة والنحاة . وسرد تقديم تاريخي لهذا الميدان يمكن أن يمتدّ إلى دراسة مستقلّة . ونكتفي الآن بالتحديد المجالي .

ميدان العلامة :

لقد تقاطعت الميادين اللسانية في سبر شبكة البناء اللغوي ، وتواترت الشعب الاصطلاحية إلى حدّ يعسر معه الإلمام بجملة ما استكشفته العلاميات أو ــ بحسب المصطلح الأخير ــ الدلائلية .

وتتفق التحديدات الحديثة للدلائلية في استقرائها مسلك العلامة في السياق الاجتماعي ومرجعيته إلى محيط المخبرين باللغة ، بين مخبر ومخبر إليه وعنه وبه ومعه ، باعتماد بلاغ هو الخبر . فالعلامة قيمة تقابلية ، تعود إلى سير تعليقي في نظام تقييمي ، ولها سمات مميزة في حيز المجتمع . والاعتباطية والمقطعية والدال والمدلول من مؤلفاتها الأصولية ، مع الدلالة المصاحبة في النظام العلامي المخصر في البنية[١] .

وتبلورت تحديدات العلاميات في المدارس اللسانية المعاصرة . ويمكن أن نتبين ثلاثة تعاريف ، ونلفت النظر إلى أنّنا نعتني بالدلائلية ، وهي إيغال في استقراءات العلامة .

(أ) حدّ الدلائلية الأول :

يعسر إيراد جملة التفاصيل الناشئة عن تكاثف مجالات العلاميات ؛ إنما المركزي هو أنّ الدلائلية تمثل قمّة علم العلامات في بعده التجريدي الشكلاني . والمقصد فيها هو مراودة نسيج العلامات في بنية تعليقية تبادلية بين سمات مميزة توفّر القيم المضمونية في مرجعية محدّدة رياضيا وحسابيا . وذهبت المنهاجية الدلائلية حاليا في المدرسة الغربية إلى تقفّي حركة العلامات وتجادلها بين محاور الفعل اللساني والوصف الآني في الانتقاء والسياقية ، وذلك بخاصة مع يولياكرستيفا Julia Kristeva في مصنفاتها التي تنمّ عن رؤية شاملة ، تأخذ بأطراف الماركسية والتحليل النفسي واللسانيات في فرعها الدلائلي[٢] . ومع تعقّد النظر في العلامة برزت تحديدات تصوّر تبلور العلاميات ؛ إذ صارت الدلائلية في أساسها « تعنى تفجير العلامات ونثرها مبثوثة ، ثمّ نظمها معقودة بعد كسور »[٣] . فالعملية سعى إلى صوغ بين الحلّ والعقد للعلامات . والمحرّك الرئيسي لهذا التجادل هو النص الأدبي بمفهومه الدلائلي ــ وهو ماسنعرض له . فالعلامة تمكن من بسط مابعد الظواهر ؛ وهي مطروحة في الطريق ــ بحسب عبارة جاحظية . والأدب في هذا النطاق هو رغبة مطلقة للكلام حول العلامة ، إثباتا ونفيا ؛ حملا للحياة وخرقا للتوتّرات الممكنة . والضرورة في الأدب هي توفير التصدّي وحركة العاطفة ، دون ضغوط أو قيود ؛ أو بلفظ كرستيفا « نارٌبنار »[٤] .

فالعلامة صلب البحث الدلائلي في صورة لغة حول لغة .

وذلك نابع من اعتبار العلامة ظاهرة اجتماعية تاريخية . واللغة هى فى نهاية المطاف نمط خاص من مجموعة الأنظمة العلامية المؤشرة للدلالة ؛ فالعلامية تفحص العلامة فى الحياة الاجتماعية ، وهى من العلوم التى تحقّ إقامتها ضمن العلوم الإنسانية والعلوم الصحيحة . فالتعريف الأول للدلائلية هو إذن ماتواتر لدى سوسور ومحاولات قراءاته ، بالإضافة إلى البعد المافوقى ، وهو الدلائلية ، أى وصف العلامة فى بنيتها وصفا شكلانيا رياضيا ، أو فرز « علامية حول علامية » ، هى التى نقصد فى دروسنا للنصّ العلامى عموما ، والنص الأدبى خصوصا .

(ب) حدّ الدلائلية الثانى :

وهو قسيم متواتر فى مشمولات الدرس العلامى فى اللسانيات الأمريكية ، وبخاصة مع البنيوية البدائية وتفريعاتها إلى النظر فى الدلالات والسلوك الإبلاغى بين المخبرين والمتقبّلين فى محيط يوفّر عملية الإخبار ؛ وهو ما تميّزت به المدرسة السلوكية مع « بلومفيلد » (Bloomfield) ، وبالخصوص فى منطلقها مع « بيرس » (Peirce) و« موريس » (CH.Morris) ، واتّفق مذهبهم فى خبرة العلامات مع منهاج سوسور حيث وقفوا على الصلة المتينة بين العلامة وسياقها الاجتماعى ، وصارت العلاميات طريقة شاملة تنظر فى القيم العلامية وإفاداتها فى المجتمع البشرى . وأجلى ما ركزت المدرسة الأمريكية النظر عليه هو مستوى الدلالة لمختلف الأبنية المتعاضدة على تخريج شبكة العلامات فى نظام الكلام أو فى صياغة النصوص المستقرأة ، دون اعتناء بنمطية الأنظمة وتقسيماتها .

فالحدّ الثانى يؤكد مفهوم العلم حول العلم ، أى علمية العلامية أو الدلائلية . ويأتلف هذا المنحى مع رؤية يالمسلاف (Hjelmslev) ؛ فلا فرق بين النهج التجريدى مع (Peirce) ومنحى نظر يالمسلاف فى إدراك « منطقية العلامات وعلميتها ورياضيتها » فهى منهاج عقلانى رياضى ، يبرز فى وصف النص[٥] .

(ج) ـ حدّ الدلائلية الثالث :

وتتأصل فى مجاله استكشافية الظاهرة الأدبية ، وطرق تقييمها من حيث الصياغة العلامية فى بنية نصيّة . فالدلائلية تتجاوز فى هذا الحدّ أنظمة الدلالة كما ذهب إليه بارط (Barthes) ؛ إذ تنسحب الدراسة العلامية عنده على مختلف الأنظمة فى المجتمع[٦] ، وكل نظام يؤلف مستوى دلاليا قائما بنفسه . فالدلالة هى مجال جوهرى فى أعمال بارط ودروسه حول علم العلامات . وتبلورت الدراسة مع المدرسة الفرنسية وبخاصة مع (مونين وبريتو وجريماس) . ويجب العودة إلى تاريخ العلاميات مع هؤلاء (انظر مؤلفاتهم فى قائمة المصادر والمراجع) .

ولعلّ ما سنقف عنده هو ما آلت إليه علوم « العلامات » مع يوليا كرستيفا بالخصوص ؛ إذ تؤلف بين شتى المناهج الحديثة ، وتؤكد ميدان النّص العلامى ، الذى نباشر فيه الدال فى مستواه الإبلاغى ؛ وهو ما نعالجه فى حدّ النص .

(٢) ميدان النص الدلائلى :

إنّ وحدة النص العلامى وشكلانيته قد تبلورت بعد كشوف النصوص الأدبية وتوزيعات الدلائلية إلى مجال التطبيقات التحليلية حسب مستويات هى : .

(أ) ــ حيّز إضمارى عميق : تلتمس فيه كثافة الأبنية وأشكالها المجسّدة للنص . والوصف لهذا الحيّز وصف رياضى منطقى .

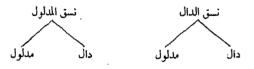
(ب) ــ حيّز البناء الإظهارى : وهو مستوى صرفى ، به نظام النص ومختلف مقطوعاته ووحداته المباشرة فى نسيجه .

(ج) ــ حيّز مرجعى ثبتى : وهو مجال استقراء شبكات العلاقات وأشكالها التركيبية ، وربطها بوحدة المجتمع والتاريخ للحياة اليومية .

(د) ــ حيّز النصيّة : أى مجال نظم الأشكال المطردة من الأبنية العلامية ونسبها « المبثوثة » (نثرا) أو المعقودة (شعرا) فى قالب النص الجمع .

وينحصر الوصف الدلائلى فى الكتابة الأدبية بمفهوم اختبارية العلاقات بين الكلم ونسق القيم الدلالية فى كثافة مع تفجير طاقات العلامة اللغوية فى السياق والجدول . وتتولد عن هذه الاختبارية إفرازات وتحيّرات لحيز الدال والمدلول ، ووضع تركيبة خاصة للنص ، ونحوية توليدية بين التناهى واللاتناهى . فالبلاغ الأدبى ثنائى التركيب ، بين مضمر ومظهر ، أو بين سلسلة من الأشكال الدالة والأشكال المدلولة . وأعسر القضايا التى أدت إليها الدلائلية هى فصم الدال عن المدلول ، وإمكان هذا العمل ــ الذى لم يتم بعد فى الدراسات العلامية واللسانيات .

فالدال فى الدلائلية مزدوج بين دال ومدلول ، كما أن المدلول دال ومدلول كذلك :



وتمكن العلاميون من وضع هذا السؤال حول جدوى فصم الدال عن المدلول ، وذلك من أخصّ الإشكاليات فى العلوم اللسانية فى الوقت الحاضر . وأثبت البعض أوجه التقارب والتماثل بين سلسة أشكال الدال وسلسلة أشكال المدلول ، وقيس ذلك لتحديد المضمون الذى صار عبارة عن «أشكال الشكل» فى النص العلامى ، وهو منطلق التحليل ومرجعه . ونالت الوظائف اللغوية التى عالجها ياكبسون فى «مساهماته» فى اللسانيات العامة (١٩٦٣) ــ شرف الوصف العلامى فى

الأدب ، وبالخصوص الوظيفة الإنشائية وتشعّب العمل الدلائلى مع مقترحات (تودوروف) و (كرستيڤا) .

إذن تبلورت الدلائلية بعد بداية اكتفائها بمجالاتها المّميزة ، وصارت معرفة نقدية ونقدا للمعرفة . وتجلى مفهوم الأدبية بوصفها دلالة سياقيةconnotation جدلية فى المجتمع والزمان والمكان ، وقام منهج الدلائلية من شكل وبناء ودلالة ومعجم ونحوية ــ وهى عناصر العلاميات والنقد الحديث تدرس فى مستوى تعريفى عام ــ ويمكن الإشارة إلى محاور المنهج باقتضاب .

تسمح بنية النص العلامى والأدبى خاصة بتوفير مؤلفات مباشرة توليدية لنظام الدال ؛ فالنص جسم يقينى ، وهو منبع الاستكشاف ، وهو حجّة فى مستوى البعد الصوتى الفنولوجى والبعد التركيبى النحوى . والكلام فى حدود النص فى مخاض مستمر وانفتاح وانغلاق فى أفق اللغة الجمع . ويتحول شكل الدال إلى علاقات بين التراكيب هى ميدان المضمون ، وعبره تتناثر نحوية بسيطة ونحويّة مركبة شاملة لنحويات بسيطة دنيا . ولا حاجة للواصف الناقد أن يكشف عن خصائص الكتابة ، وإنّما النص العلامى ينطق بحضوره اللغوى ؛ ولا حاجة إلى إدراكه بغير وحداته ومقطوعاته المتّصلة بصياغته المخصوصة . وأقصى ما قد يثير شغل القارىء الناقد هو عدّ المتواردات المطردة من الوظائف التى توفّرها أنسجة العلامات ، مع اختبار قيمها الدلالية فى نسق حركى دائم مادته اللغة ، فالنص الأدبى مجموعة من العلاقات العلامية المظهرة(Explicites) ، تستغنى عن المرجع ؛ إذ القيم الدلالية تخضع لحيّز ألسنى علامى محض . وتتوزّع المرجعية فى ضربين : التصورية(Imaginaire) والملموسية(Perceptuelle) . وبمقتضى ذلك تتيسّر الدراسة النمطية الكلامية . ومن سمات النص الأدبى اكتماله البنيوى ، وتناهيه حسب تقسيمات ترد فى الدلائلية ، وتقام على الانفتاح والانغلاق . ويتعلّق هذا الميدان بالسردية وعلاقتها ببناء النص العلامى . وهنالك أصناف :

- ــ العلامات المنغلقة ــ السردية المنغلقة .
- ــ العلامات المنغلقة ــ السردية المنفتحة .
- ــ العلامات المنفتحة ــ السردية المنفتحة .
- ــ العلامات المنفتحة ــ السردية المنغلقة .

ومن الخصائص النصية فى الحقل الدلائلى توخّى الدلالة السياقية(connotation) . ومدى اطراد التراكيب فى النص يؤدى إلى نحويّة مميّزة ، تحدد المجالات الدالة والمجالات المدلولة . وقراءة النصّ هى ذاتها ثبت القوانين النحوية للعلامات والوظائف المتجمّعة فى حدود النص بين «ماقبل نصّ » pretexte/avant texte وفى مستوى « ما بين النص » Intertexte وما بعده après—texte . فالدائرة اللولبية لهذه المرجعية ، وتسارعها أو تباطؤها فى المقطوعات اللغوية المؤلفة للصياغة النصية ، إنما هى المنطلقات فى ترسّم النحوية ، وشكلانية الدال فى النظام اللغوى . فالنص له نحوية نابعة منه ؛ والنحوية العلامية ــ فى قوانينها ــ تخرق النص تجادلا . وفى هذه الحركة تكمن استنباطات القيم المّميزة للدلائلية .

٣ - استخبار النص الدلائلى : منطلق التنظير

ومقصدنا فى بيان النص الدلائلى أن نؤكد أوجه الإفادة فى رؤية المدرسة الدلائلية ، وبالخصوص مع (يوليا كريستيڤا) ؛ ومنطلق الاستخبار هو ترسيخ مفهوم النص[٧] .

وتسعى الدلائلية إلى تنزيل النص فى مركزه ضمن الأنظمة الاجتماعية والتاريخية بعد تمكنه فى بابه الدلائلى ؛ فالنص عملية توليدية استبداعية ، وهو قلب أديم الكلم عموديا وأفقيا . ويتسنى ذلك التحويل والقلب بمدى مباشرة الدال وصوغه فى جسم البناءالصوتى الذى يخفى المدلول .

(١) تبوغرافية النصّ الدلائلى :

إنّ النّص يخرق مجانية التعليق بين دال ومدلول إلى تقييد مواسيم الدلالة التى تعد عملا «تخالفيا تقاسميا تواجهيا»[٨] ، ينسج فى تراكيب الكلام . وتتوجّه هذه الدلالة إلى ما بعد الفاعل العامل(Actant, Sujet) . والتنظير المبحوث عنه فى التحقيق العلامى ينطلق من هندسة تبوغرافية ، ويحتّم اختراق الدال وعلاقته بالفاعل . وتتراءى فى مواردة الرسم البيانى تلك النحوية التى تعقد بها بذور الإفادة بتوخّى القوانين النحوية لتوليد القوالب العلامية الدالة . وما النصّ إلاّ مجموعة من الأنسجةالمتقاطعة فى فضاء النص صرفيا وصوتيا وتركيبيا . وذلك التوزيع إنّما هو وثيق الأساس بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية . والواقع المولد لنص(pheno texte) يتّصف بالحركية ، ونفى الأفق المنغلق ، وتحويل الدلالة إلى الإنشاء الجمع ؛ فهو «انفتاح منفتح» . فلذلك يزعزع النص النظام الدلائلى ، ويخرج مبتدعا لقيم جديدة فى الحقل الأدبى ، ورسمه النهائى مزدوج :

رسم النصّ الدال

توجيه نحو نظام الدال	توجيه نحو نظام اجتماعى حركى
↓	↓
بنية تركيبية لغوية	بنية نسيج الكلام
↓	↓
دال حول دال	مدلول الدال
↓	↓
الدال المافوقى	الدال الواقعى

← مساحة متناهية لا متناهية الانفتاح

وهذا الرسم البيانى يحدّد مساحة يحدّها بعدان مطلقان ــ [٩]

النصّ العلامى

(دلالة لا مرجعية (العلامات) + دلالة مرجعية (الواقع)

فالمنهاج الدلائلي رياضي شكلاني ـــ وهوبلورة «علم الكلم مرتبط بالعلامة اللسانية بعامة وتوزيعها إلى طرفين مقطّعين : دال ومدلول . وتتحوّل العملية الفحصية للنص إلى عملية نقدية . ويمكن إيراد ذلك في ميدان الربط بين الدلائلية والنقد الحديث ـــ وتنظيرنا يعرض لسمة الشكلانية بين هندسة الدال وتحولاته في مجرى النص . وتلك التحولات تدرك موضع المنطقية فتسقط الحدود بين العلوم اللسانية والمنطق في تنظير الدال(١٠) . وهذه الشكلانية بلغت مع يالمسلاف حدّ الحسابية ؛ فالنص عبارة عن سياقية تركيبية(Syntagmatique) تبرز شبكاتها المتّسعة لانهائيا في صورة مختلف الدلالات ، «باعتبار السلسلة الدلائلية «قسما داخل نظام علامي» . وهذه التداخلات تحدّد الدلائلية بعامة بكونها تقاطعات ومبادلات بين أنظمة حركية مشتقة عن بعضها بعضا(١١) . والنتيجة الحاصلة في منهاجية يالمسلاف هي أنّ النّص العلامي إنّما هو كلام مضبوط منطقيا في مساحات خطية وبعد زماني وأشكال تركيبية .

وهذه الشكلانية تتحوّل في الأدب إلى إنتاجية (Producti-vité) مظهرة (Explicite) ، تتجلّى في العلاقة التلازمية بين الإبداع والتحويل ، في ضوء ربط سببي بين النص الدال واللغة ومجموعة النصوص المتزامنة أو السابقة له . **فالنص كتابة وقراءة ، أي حركة لغوية ، وتجادل مع غيره من أصناف النصوص في الحقل العلامي : كتابة بين مجموعة من التحويلات والإنتاجات وقراءة ما بين نصية**(١٢) . والنص في هذه الرؤ ية هو دائما انفتاح لا نهائي في حيّز الإضمار(Implicitation) . ويتراءى لنا تحول مركز العلوم مع الدراسة الدلائلية إلى عملية جدلية في حركة دائمة .

(٢) الدلائلية : علم تأويلي حول علم الدال وحده :

ما حدّ يوليسا كريستيڤا للدلائليات ؟ في إطار تداخل العلوم وتزاحمها في تنظير النص العلامي مع العلم أنّ الدلائلية لم تكتمل محاورها الأساسية ومقوماتها الموضوعية إلى اليوم . إن الدلائلية تعد في مؤلفات (كريستيڤا) «علاقة علمية منطقية ، لها موضوع مميّز من بين العلوم المعرفية الأخرى ، مثل المنطق والفنون والأخلاق»(١٣) . ولكن نلاحظ أن حدّ الدلائلية بما هي علم تحليلي قد يترك جانب الدال وبنية الشكلية إلى إغراق في التاريخية والانعكاس الاجتماعي ؛ وهو ما يخرج عن النص ؛ إذ الدال لا يخرج عن شبكة التراكيب المطردة وأنظمتها العلامية ، ولا يرجع مباشرة إلى الاجتماع والتاريخ إلا في مرحلة ما بعد نصية ؛ أي بعد فحص الدال وجدله في محيط النصّ .

فالمنحى الذي توخّته (كريستيڤا) يتصف بالإيغال في العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسي والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامي في سياق النص . ولئن كان ذلك مجديا في بلورة جوانب طريفة في الوصف لقد يخلّ بالوظيفة المحورية التي تعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية واللسانيات في جانبها النقدي والاستقرائي ، وتتحول المعرفة العلامية من سياق المخبرين بالكلام وفي النص ـــ من سياق القراء والكاتب ـــ إلى سياق ما بعدي . ونلفت النظر إلى أنّ النص هو إيحاء بتجادل مستويين يتلازمان في حركة العلامات ، **وهما لانهائية الوظائف الدلائلية ونهائيتها في الآن نفسه** ؛ فالنص مدونة منفتحة منغلقة ، تمسّ جميع الحدود العلامية وتتجاوزها إلى الهدم والبناء الجديد . ويجب الحذر عند إدخال النشاط العلمي (من مادية وتحليلية نفسية) مجال العلامات اللغوية ؛ فجدل كريستيڤا يبدو ردّ فعل ضدّ المادية الآلية ، والرؤ ية السكونية المحافظة في معالجة العلامات اللسانية .

إنّ النص موطن الانفتاح والانغلاق بين إضمار وإظهار لطاقاتّ الدال . وهو وحدة الانطلاق والمرجع ، ومنه تتحرّك الظواهر الخفية والجليّة . كما أن الدال هو مقطع التزواج والابتداع والخروج والاختيار النادر . ويعود النص الدال إلى صياغة مخصوصة ، ونظم منسوج ، عماده التوليدات للقوانين التركيبية ، أي أنظمة العمليات السياقية . وتصبح الدلائلية علما شكلانيا مضمرا مظهراً لا تقطع الوصل بين المخبرين ومحيطهم الإبلاغي ، والتراكيب التي تصور واقعهم الإخباري .

وتبلور العلم التأويلي المادي في المدرسة الروسية ـــ كما تجلّت فلسفة العلامة لدى يالمسلاف ـــ إلى أن أدرك بعداً ما فوقيا ، وصارت الدلائلية عبارة عن وصف الظواهر بحسب دلائلية أدبية فنية . والدال هو قضية إشكالية في نطاق العلم الدلائلي . وتحسن (كريستيڤا) عندما تقف عند نظام النص العلامي وترى فيه «عملية رسم حدود أنظمة الدلالات بين الإبداع والتحويل»(١٥) . والدال في مجموع سماته وحدة إيديولوجية وهو يصّور بحق تنظيماً ما فوقيا أو ما بين نصّيا ؛ فهو إنتاجية وتجادل مع نصوص أخرى ينفيها أو يثبتها . ويكمن هذا التعامل في النص المنغلق(١٦) . ووصف سلاسل الدوال يؤدي إلى إقامة نمطية نصّية ضمن الثقافة النصية العامة .

إن (كريستيڤا) تسعى في بحوثها ومؤلفاتها إلى الربط الوثيق بين العلوم الراجعة إلى الماركسية وتحاليل فرويد ، والعلوم اللسانية العامة ، والعلامية بالخصوص . وقد تحولت الدراسة الدلائلية إلى جهاز ما فوق لغوي ، به تأويلات رياضية وأشكال متقاطعة في مستوى النص العلامي . وليس هدفنا إيراد المحاور الكبرى أو الصغرى لرؤ ية هذه المدرسة المعاصرة ، وإنما التأكيد على مميزات الإجراء للدال ، وصلة ذلك بالنص العلامي . وهي مساهمة في تنظير قائم بنفسه في العلم اللساني ، وممكن التجريب في كشف خفايا الظاهرة اللغوية والأدبية ؛ وذلك متوافر الآن في تنظيم شامل .

٣- إجراء العلامة : تنظير الدال النصي

إنّ مشروع وصف الدال في الدلائلية يتطلّب تثبت

مجموعة معجمية هي سلسلة التعاريف لمؤلفات النص الدال(Texte signifiant) ؛ ونوردها باختزال في هذه الدراسة ؛ وهي في حاجة إلى تحليل وفحص دقيق في وصف آخر للعلاميات والنقد الدلائلي .

(١) معجم الدال : هو نص حول نص

تقوم غطية النص الدال على عدّة أبواب يتم بها إجراء العلامة ، ومنها :

(أ) - **عملية دلائلية (١)** :وهي تنظيم العلامات في مستوى المدلول ، وهي موجّهة إلى القيم الذهنية المعنوية ، التي يمكن تفصيلها منطقيا ورياضيا . وهي وحدات دلالية ثابتة في رصيد المرسل إليه والمخبرين .

(ب) - **عملية دلائلية (٢)** تبرز العلامات في تنظيماتها المرجعية الاعتيادية لدى المخبرين الذين يقومون بعملية التحويل والإبداع .

(ج) - **عملية دلائلية (٣)** : وهي ما فوق نحوية شكلية ، حيث تسقط العلامة تحت حركة المقطوعة المافوق نحوية ، وتصبح العلامة مختلفة حسب سياقها المعجمي المتداول .

(د)- **الإيديولوجيا (٤)**: فضاء النص الخارجي ، وهو يمثل علاقة بين نصية ، تلاحظ في الحركة التاريخية والاجتماعية[١٧] . وهذه الحيّزات تجرى متحركة في آن مفرد واحد .

ويتنزّل النص الدال في مجموعة من الحدود :

(٢) - حدود الدال : نحويته النصية

نورد الوحدات المؤلفة لنظام الدال النصي حسب استنباطها من الدراسات اللسانية ؛ وهي لا توضع في المستوى نفسه عند الفحص والوصف للنص العلامي . وهذه الوحدات تعود إلى قائمة منغلقة نهائية ، في انتظار تكاملها وفتحها حسب البحث الدلائلي ، وحسب استغناء الأنظمة العلامية .

أ - كمون النص : النص ثنائي البناء بين المضمر والمظهر ؛ وما يبرز مكتوباً ليس النصّ الفنيّ .

ب - شبكة المقابلات والعلاقات التلازمية في نسيج الدال النصّ .

ج - الانغلاق والانفتاح : اكتمال النظام الشكلي وتضمّنه لنصوص أخرى قد يتجاوزها .

د - المتبادلات ؛ وهي ميدان التوليد والتحويل للنسيج : يقوم بها الكاتب المخبر ، وهو متعدّد .

هـ - اختراق المتواردات والمتناثرات(Entropies,Isotopies) وهي سمات مميّزة للنظام الدال في كل مجال من مجالات الدلائلية العامة .

و - وخدة التضليل المتعمد(Leurre) : وهو نظام علامي مطّرد في النص الإنشائي ؛ ويمكن وصفه وصفا مستقلا في بنية النصوص القصصية السردية ، وفي شتى أشكال النصوص .

زَ -الجدل مع الفاعل العامل(Actant, Sujet) وهو النصّ .

ح - التأرجح بين الأبنية الدالة والأبنية المدلولة (Fluctuation hierarchique)

ط - وحدة الذكرى وتجميع الخواطر(Souvenir, Associations)

ى - قمة الدال وجاذبيته المتميّزة : الوحدة التي تؤلّف معقد الطرافة .

ك ـ الدلالات السياقية(Les connotations) والمقابلات في جداول (الصدق والكذب ، والخيانة ، والحقيقة والخيال ، والقانون والشذوذ ، والظلم والعدل ، والمساهم والمتخلّي ، والعلم وعدمه) وهي تقابل تقريباً ثبت الوظائف الإنشائية والعلامية في نصوص الشكلانيين الروس وبخاصة مع (Propp)في تحديد الوظائف القصصية والبنائية في النص بعامة (٣١ وظيفة مرتّبة في القصة)[١٨] .

ل ـ الدال النصي ؛ قراءة علمية منطقية ثابتة : مجموعة العلاقات التلازمية .

م ـ الدال النصي ؛ كتابة تحويلية يسهم فيها المخبرون : السياق المرجعي . ونتيجة هذه الوحدات هي تحديد الدال بعامة في خماسية عامة :

١ - الدال هو الإبداع الحركي في مستوى العلاقات العلامية .
٢ - الدال هو وحدة الجدل والتوليد الدلالي .
٣ - الدال هو شكل الأشكال في النص العلامي وفي النصوص الأخرى التي قد يوحي بها .
٤ - الدال هو الانفتاح والانغلاق في نسيج العلامات .
٥ - الدال هو البناء العلامي والمرجع العلمي للنظام المافوق لغوي .

فالمعجم يؤكد ظاهرة التوليدية للدال النصي وتجادله مع النصوص المقابلة له في المحيط الإبلاغي والمرجع الاجتماعي والفلسفي ، كما تشير الوحدات إلى حيزات الإضمار والإظهار في إبداع السمات الدلالية العائدة إلى شكل الدوال ؛ وهو ما يؤلف ــ تجوزاً ــ المدلول في النص العلامي .

فإجراء الدال مرجعه النص ، ومادته الشكل التركيبي الظاهر في التراكيب النحوية . وهو ميدان التوليد والإنشاء والتحويل ووحدة التفكير والترتيب في نقد النص العلامي ، وموطن التقاطع والتجادل المنفتح المنغلق بين الإضمار والإظهار . ونحن نرى في المنطقية والرياضيات المنهج الوجيه لوصف الدال ؛ وفي الإضمار والإظهار الرؤية الاختيارية المتميزة لجمع (pluralite)النص وثرائه خصبه الفنيّ .

رفض الاختتام : تقفّى الدال مستمر

ويبقى الوصف للدال وإجراءاته فى مستوى الانفتاح . ويعسر أن نقطع بنهائية إرساء الدلائلية فى محاولتها الفصل بين الدال والمدلول . والذى لا مجال للشك فيه هو أنّ فحص أحد الطرفين يشير إلى معالجة الطرف المقابل ؛ ويتحسّس من ورائه المحلّل العلامى إجراءات الدال من خلال وحدة الخبر أى التركيب والجملة أو المقطوعة أو الرواية أو القصة أو القصيدة ، وكذلك الصورة وجميع الأنظمة العلامية ، بقطع النظر عن أنماطها . فالمقطوعة المؤلفة للدال هى عقدة الالتقاط ، والبث والتبادل ، والتحويل اللامتناهى للقيم فى بنية النظام العلامى .

ونرفض رسم خطّ اختتامى للبحث فى الدال أو المدلول ، وإنما ذلك متواصل الآن مع صراحة التشعّب . وهل يسوغ الفصم بين طرفين سلّم بوحدتها البحث اللسانى والمعرفة الإنسانية ؟ وقد يكون من ضروب التمحل أن نسلّم مبدئياً بما علق بنظر بعض أصحاب المدارس النقدية الحديثة فى قضية فصل الدال عن المدلول . والظاهرة الفنيّة التى تؤسس على نسيج العلامات توفّر إمكان الجرأة فى الفصم بين الطرفين وإجراء الدال ، إذ هو المقّدم فى إدراك النص ومدّخراته المابين نصية . فالنص الدال شبكة من أشكال الدال مع كسر وفتق ونثر وعقد ونظم مخصوص ، ومعدن النظر والاعتبار هو النظام التركيبى بين التوزيع والتخير للوحدات العلامية . ويمكن فى مقام علامى آخر أن نركز الاهتمام على اللغة الدلالية ، ونقد الكتابة الأدبيه (شعراً ونثراً) لسبر مشاغل الدلائلية فى ضوء فرز الدال والنص العلامى . ويمكن الاعتناء الخاص بإجراء « الجملة العلامية » ونحويتها حسب المنهاجية الاستكشافية والتقييمية فى الدرس العلامى المعاصر ، (كما يمكن فحص الإجراء فى نصوص المفكرين اللغويين العرب قديماً فيما يخصّ الأنظمة النحوية والدلالية مثلا) .

فمباشرة الدال إذن فى هذه المساهمة إنّما تطرح للجدل ما هو خفىّ فى اللسانيات والعلاميات الحديثة . والدال ما هو إلا سلسلة من المتقاطعات التركيبية ، تبدو فى تواردات وتناثرات موزعة فى النص العلامى ووظائفه المتعدّدة حسب درجات من البساطة والتركّب وتبوغرافيا قائمة بذاتها فى حدود العلامات وسياقها ، أى مجموعة التراكيب وسلاسل الوحدات المتشابكة . فالنحوية التعليقية ــ وهى ظاهرة مستقرأة فى نصّ سيبويه فى مستوى نحوى ــ هى مادة « العلمية » حول العلم اللغوى ، أى اللغة فى مستوياتها النحوية وقوانينها التحويلية ، فى إطار النص نقطة الانطلاق للقراءة والكتابة ، ووحدة البناء والتفجير النص المصوغ فى نظم مخصوص . فالبحث إذن مفتوح فى مجال العلامة والدلائلية ، ولا يمكن القطع بتبلور هذا العلم ــ هو فى طور المخاض والنشأة ــ وغايتنا فتح السؤال فى إجراءات الدلائلية فى وحدة الدال التى تضغط على نظام النص فتتولد القيم الدلالية المتعدّدة ، والإيقاعات الإخبارية . وفى عمل الإضمار والإظهار تتجلّى دلائلية النص الأدبى ، و « تفيض » العلامة إلى ما فوق النص ثم تعود إلى « جدولها » . وفى هذه الحركة بين المد والجزر ، والدخول والخروج ، والتجامع والولادة والمخبر ، يتقبّل البلاغ المفيد ويحوّله تبسيطاً لغاياته الإبلاغية أو الفنيةّ فى محيطه العام ، أو سياقه الإخبارى المعينّ .

ورفض الختام أنّنا لا نثق ــ حدساً ومصادرة ــ فى الركون إلى تجميد الوصف الدلائلى ، وإنّما نحرص على تأكيد لا نهائية البحث فى هذا المجال . والمساهمة هى فى طور الابتناء والتزاوج قبل التناتج والولادة ؛ ومخاضها لم يتم بعد إلى اليوم ــ فهل نقنع بالعرض لقضايا العلاميات دون التطبيقات الممكنة ، وهى لم تقم فى باب اللسانيات إلى الآن ؟ فنحن بعد هذا التقييم والإجراء للدال نرفض ــ الآن على الأقلّ ــ أن نجزم بفصل مجانى للدال عن المدلول ؛ فالاختبار ــ مع الحذر ــ يوفّر التنظير ومحاولة إجراء العلامة ، انطلاقاً من مسلّمات مختلفة فى العصر الحديث .

الهوامش

(١) سوسور ــ دروس فى اللسانيات العامة ــ « بيوت » باريس ــ ١٩٧٢ ــ ص ص٣٢ ــ ٣٣ ، وكذلك مؤلفات جورج مونين وياملسلاف وياكبسون وبارط (فى قائمة المصادر والمراجع فى هذا البحث) .

(٢) يوليا كريستيڤا ــ « بحوث فى الدلائلية » ــ ساى ــ ١٩٦٩ ــ باريس ، وطبعة ١٩٧٨ ــ وبقية مؤلفاتها (فى آخر البحث) .

(٣) المرجع نفسه ــ ص ص ٥ - ٦ - ٧ - من التقديم للكتاب .

(٤) المرجع نفسه ــ ص ٧ .
(٥) انظر بيرس ــ كتابات فلسفية ــ ص ٩٨ ــ ١٩٥٥ - وأيضاً يالمسلاف ــ مقدمة فى النظرية اللغوية ص ص ١٦٦ - ١٦٧ ، ١٩٧١ - باريس .
(٦) انظر بارط فى « الدرجة الصفر للكتابة » ــ مع « مساهمات فى النقد وعلم العلامات » - ١٩٧٢ - باريس ــ ص ٧٩ ، و « إنشائية القصة » ١٩٧٧ - لذة النصّ - ١٩٧٣ - النقد والحقيقة - ١٩٦٦ - علامية الملابس - ١٩٧٩ فهم بارط - ١٩٧٩ .
(٧) يوليا كريستيڤا ــ بحوث ــ من ص ٩ إلى ص ٥١ ثم من ص ٥٢ إلى ص ٨١ وهى تنظر فى علمية النص العلامى ، ثم فيما أطلقت عليه تسمية « النص المنغلق » .
(٨) انظر المرجع نفسه ــ ص ١١ وتلك السّمات هى التخالفية Differenciation التقاسمية Stratification التواجهية Confrontation .
(٩) المرجع نفسه ــ ص ١٦ وما بعدها .
(١٠) انظر جون كوهين ــ دلالة الشعر ــ باريس ــ ١٩٧٩ ، ص ص ، ٨٥ - ١٢٧ .
(١١) انظر يالمسلاف ــ مقدمة فى النظرية اللغوية ــ ص ١٦٨ و ص ١٦٩ .
(١٢) يوليا كريستيڤا ــ بحوث ــ ص ٢٣ ، وانظر : معجم تعليمى فى اللغات ــ روبير ڤاليسون ــ ١٩٧٦ باريس ص ٥٦٢ .
(١٣) المرجع نفسه ــ ص ٢٢ .
(١٤) انظر : ج . موكاروفسكى ــ الفن حدثاً علامياً ــ براغ ١٩٣٩ .
(١٥) كريستيڤا ــ بحوث ــ ص ص ٢٦ - ٢٧ .
(١٦) المرجع نفسه ــ ص ٥٢ ــ النص المنغلق عمل توزيعى وتحطيمى ، وعمل تعويضى جدولى بين نصوص عدة وهو ما يرد فى مضمون لفظى (Productivité, Intertextualité)
(١٧) انظر بحوث كريستيڤا ــ ص ص ٥٢ - ٨١ .
(١٨) انظر نصوص الشكلانيين الروس ــ تودوروف ومعجم جريماس التجريدى ــ ص ١٥٢ ، ١٩٧٩ ، باريس .

المصادر والمراجع

(١) فردينان دى سوسور ــ دروس فى اللسانيات العامة ــ ١٩٧٢ باريس .
(٢) جورج مونين ــ مدخل إلى علم العلامات ــ ١٩٧٠ باريس .
(٣) ل . يالمسلاف ــ مساهمات لسانية ــ ١٩٧١ - باريس ، والمقدمة (١٩٧١) .
(٤) يا كبسون ــ مساهمات فى اللسانيات العامة ــ ١٩٦٣ ــ باريس .
(٥) - ر . بارط ــ الدرجة الصفر للكتابة ــ ١٩٥٣ باريس ثم (١٩٧٢) و (١٩٧٧) و (١٩٧٩) ويمكن الرجوع إلى مصنفات لويس بريتو (١٩٧٠) وجان مارتينى (١٩٧٥) وجريماس (١٩٧٧) ، وهى جميعها تتناول العلاميات فى ميادين مختلفة ، تأتلف فى التنظيم المنهاجى وتستقراءات العلامات فى صياغاتها (أعمال ر . بارط متناثرة فى المؤلفات والمجلات العلمية ، بالإضافة إلى دروسه فى الكوليج الفرنسى بباريس - وانظر القائمة الجزئية فى هذه الدراسة) .
(٦) يوليا كريستيڤا ــ بحوث فى الدلائلية ــ ١٩٦٩ - ١٩٧٨ - باريس . الثورة فى اللغة الإنشائية ــ ١٩٧٤ . اختراق العلامات ــ (عمل جماعى) - ١٩٧٥ .

وهى تؤلف رؤية الاستكشاف ــ قبل التقييم ــ لشتّى القضايا المتعلقة بالنص العلامى كتجادل لغوى ، مع أبعاد المجتمع والتاريخ والعلوم العامة . ولذلك نعتمد على رؤيتها فى تجديد الاعتبار للدلائلية كعلم تأويل شكلانى ، ومحاولات قراءة العلاميات وكتابة تنظيرية فى مساهمتنا .

(٧) ج . بيرس ــ كتابات فلسفية ــ ١٩٦٥ .
(٨) ج . كوهين ــ دلالة الشعر ــ ١٩٧٩ ــ باريس .
(٩) ر . ڤاليسون ــ معجم فى تعليم اللغات ــ وهو عمل مشترك مع د . كوست ، يتعلق بميدان اللسانيات التطبيقية ــ ١٩٧٦ .
(١٠) ج . موكاروفسكى ــ الفنّ حدثاً علامياً ــ براغ ــ ١٩٣٩ .
(١١) ت . تودوروف ــ ما البنيوية الإنشائية ــ وبقية أعماله ــ ١٩٦٨ - ١٩٧٧ .
(١٢) جريماس ــ معجم تجريدى فى النظرية اللغوية ــ باريس ــ ١٩٧٩ ، وكذلك ــ الدلالات البنيوية ــ باريس ــ ١٩٦٦ .

القارئ فى النص
نظرية التأثير والاتصال

نبيلة إبراهيم

سيظل موضوع لعبة اللغة فى الإبداع الأدبى شاغل النقاد الأول ؛ فاللغة عندما تُبنى وتركب فى إطار تكوين أدبى متكامل ، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية . واللغة بهذه الكفاءة ، وبمستويات مختلفة بطبيعة الحال ، هى التى تحدد منظور العمل الأدبى فى مواجهة الواقع ؛ فقد يكون النص الأدبى مغرقا فى الخيال ، ولكنه ، بلغته الثرية المحكمة ، يكون متفاعلاً كل التفاعل مع الواقع وعلى العكس من ذلك ؛ قد يكون العمل الأدبى مصنوعاً ، لغة وشخوصاً ، من نسيج الواقع ؛ ومع ذلك لا يقول شيئا ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها .

ولكن ، منذا الذى يحكم على قيمة النص بصفة عامة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان ؛ فالذى يقيم النص هو القارىء المستوعب له . وهذا يعنى أن القارىء شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى . وهو شريك مشروع ؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله .

وليس غريبا أن نجد المناهج النقدية الحديثة كلها ، على الرغم من تباين اتجاهاتها ، فى كثير أو قليل ، تركز على طريقة تعامل القارىء مع النص . وفى هذا تتفق نظرية «القارىء فى النص» ، أو نظرية «التأثير» كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم «فلفجانج إيزر» الأستاذ بجامعة كونستانس بألمانيا الغربية - تتفق مع المناهج النقدية الأخرى ، ولكنها بعد ذلك ، أو بالأحرى ، على الرغم من ذلك ، تختلف عنها فى أمور جوهرية .

فبينما نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارىء للنص تبناه القارىء من قبل أن يشرع فى عملية القراءة ، نجد أن نظرية «التأثير» لا تهتم إلا بعملية القراءة ، دون الاهتمام بمنهج مسبق ، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التى تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا ، وتتحرك معها ، ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية .

وبعبارة أخرى فإن الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارىء بوصفها علاقة تسير فى اتجاه واحد ، من النص إلى القارىء . وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارىء شفرات النص ، وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ، مثل الاتجاه البنيوى ، أو السيميولوجى ، أو الاجتماعى ، أو غير ذلك من المناهج . أما نظرية «إيزر» فترى أن عملية القراءة تسير فى اتجاهين متبادلين ؛ من النص إلى القارىء ، ومن القارىء إلى النص . فبقدر ما يقدم النص للقارىء ، يضفى القارىء على النص أبعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود فى النص . وعندما تنتهى العملية بإحساس القارىء بالإشباع النفسى والنصى ، وبتلاقى وجهات النظر بين القارىء والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها ، لا من

حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثر فى القارىء وتأثر به على حد السواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال
Wirkungs und Communikations Theorie.

على أن هذه النظرية لم تنشأ من فراغ ، بل مهدت لها الدراسات الفلسفية واللغوية ، كما أن هذه الدراسات بدورها كان لها مهاد فى سيادة قاعدة النسبية فى العلوم الطبيعية . وقد كانت نتيجة هذه الأبحاث التى تأثر بعضها بالبعض الآخر أن تحول الاهتمام من الشىء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ .

ومن حيث الأساس الفلسفى ، تنبثق نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارىء - كما يصرح إيزر نفسه - من الفلسفة الظواهرية . وتعد الفلسفة الظواهرية رد فعل للفلسفة العقلية التى تنشد الحقيقة المطلقة ؛ فالحقيقة وفقا للفلسفة الظواهرية نسبية ؛ وهى لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان فى علاقات مع الأشياء . وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبى إلا من خلال تداخل القارىء مع النص . بل إن المبدع نفسه لا يهمه أن يقرر حقيقة ما فى عمله ، كما أنه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجى ، بل إنه يقوم بخلق عمل ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات مجسمة فى نسيج عالم خيالى مصنوع ومحكم الربط والبناء ، ومهيأ لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارىء ، بل عند كل قراءة للقارىء الفرد . فإذا أخفقت الكلمات فى تكوين هذا العالم المبنى بناء جديدا ، فإن هذا يشير إلى إخفاق فى الأداء ؛ وعندئذ تعطل حركة التفاعل بين القارىء والنص ؛ إذ إن اللغة لا تنقل إليه شيئا أبعد من السطح .

ولهذا فإن الظواهرية تتحدث فى هذا المجال عن العلاقة الدينامية بين الفكر الإنسانى والأشياء . فالأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعليا فى علاقات وارتباطات بالأشياء .

كذلك تتحدث الظواهرية عن التوازن فى العمل الفنى . والتوازن هو تضافر عناصر العمل الفنى جميعها بنسب متساوية حول ما يسمى بمركز القوى داخل العمل . فإذا حدث أن طغى عنصر على العناصر الأخرى ، فإن هذا يؤدى إلى الانحياز لجانب على الجوانب الأخرى ؛ فقد يطغى الجانب العاطفى ، أو العقلانى ، أو الخطابى ، أو الواقعى السطحى .

وخلاصة القول أن الظواهرية ترفض الافتراض المسبق عند الدخول فى علاقات مع الأشياء ، كما أنها ترفض فرض أى منهج يؤدى إلى تثبيت الشىء ، ويعطل الحركة الدينامية التى تسير فى عدة اتجاهات بين هذا الشىء ومن يتعامل معه ؛ وإنما تمثل الظواهرية طريقة للبحث والاكتشاف . ولهذا فإن الظواهرية لا تدعى أنها مذهب أو مدرسة ، وإنما هى فلسفة وحسب . وحسبها أن يكون أنصارها فلاسفة فى اكتشافهم كل المؤديات الظواهرية لأعمالهم .

ونعود إلى «إيزر» ونظريته ، التى تعد تطبيقا كاملا للفلسفة الظواهرية ، فنجده - من ناحية - يلح فى كتاباته على إبراز الجانب الفلسفى النظرى لها ، كما أنه يضع - من ناحية أخرى - نظرية للقراءة ؛ هذا فضلا عن أعماله التطبيقية الكثيرة .

وينبه إيزر ، منذ البداية ، إلى أن نظريته ليست هى نظرية الاستقبال - Rezeption theorie ، التى تعنى بها مدرسة أخرى فى ألمانيا ، بل هى نظرية فى التأثير المتبادل بين النص والقارئ Wirkungstheorie . فالعمل الأدبى ليس له وجود إلا عندما يتحقق ؛ وهو لا يتحقق إلا من خلال القارىء . ومن ثم تكون عملية القراءة هى التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبى نفسه . وهذا الواقع المشكل فى النص الأدبى لا وجود له فى الواقع ، حيث إنه صنعة خيالية أولا وأخيراً ؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع . وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول من الواقع ، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع : واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارىء ، ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارىء .

أما نظرية الاستقبال فهى تعنى بما يسمى بأفق التوقعات ، التى تتحدد بتوقعات القارىء لحظة استقباله للعمل الأدبى ؛ وهى التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية ، التى تتكون لدى القراء فى ظروف تاريخية محددة . فإذا كان القارىء معايشاً لظروف العمل الأدبى ، اقترب أفق التوقعات من هذا العمل . أما عندما يكون العمل قديما ، فإن القارىء يخلق لنفسه أفقاً لتوقعات تتفق مع الزمن التاريخى للنص . فإذا لم يتح العمل القديم هذا للقارىء ، فإنه لن تكون له فعالية فى القارىء المعاصر ، ويصبح عندئذ من قبيل الأشياء التى عفا عليها الزمن . وخلاصة القول أن نظرية الاستقبال تعنى بالحكم على النص فى ظروف تاريخية محددة ؛ وهى تضع فى حسبانها المعنى المستخلص من المعايير التى تنبثق من أفق توقعات القارىء . ومعنى هذا أن نظرية الاستقبال تظل تحتفظ فى الصدارة بثنائية القارئ والنص .

أما نظرية التأثير فهى تلغى الثنائية بين الذات والموضوع ، ليحل محلها التأثير الجمالى الذى ينجم عن التداخل بل الالتحام بينهما . ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارىء أن يبتعد عن النص بحال من الأحوال ، وهى تلغى تثبيت المعنى ، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش ؛ وإنما تدور العملية ، من أولها إلى آخرها ، بين بعدين : بعد فنى ، يختص بالنص وصنعته اللغوية فوق كل شىء ؛ وبعد جمالى ، يختص بنشاط عملية القراءة كما سنشرحها فيما بعد . وكلا البعدين يذوب فى الآخر فى خلال عملية التأثير .

إن المعنى فى النص الأدبى ، من وجهة نظر هذه النظرية ، لا يتكون من موضوع محدد ، بل هو فى حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارىء المتطورة مع تطور النص . وهى عملية لا يمكن للقارىء الفرد أن يقطع بنتائجها ؛ ذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهر لتفسير جماعى للنص ؛ لأن المعنى لا يرتبط بشىء حقيقى ، بل بمشكلة توضع فى محاور مختلفة . وبناء على هذا فإن القارىء لا يبحث عن معنى ، بل عن تفسير موجه للمعنى . ولكى يصل القارىء إلى مرحلة التفسير فإنه يجرى عمليتين أساسيتين ؛ العملية الأولى هى صياغة المعنى فى إطار تكوين ؛ والعملية الثانية هى تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة ، كما لو كان المعنى غير محدد وواضح فى ذاته . وبذلك نقترب من جوهر العملية الجمالية ، التى تتولد فى القارىء إثر انغماسه الشعورى والفكرى فيما يبدو أنه مشكلة ؛ فالحس الجمالى فى النهاية هو محاولة

لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها ، وغير كاشفة عن نفسها .

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبى تقوم على جانبين أساسيين ؛ جانب فنى خاص بالمؤلف ، وجانب جمالى تولده عملية القراءة . وبهذا يكون العمل الأدبى أكبر من النص فى حد ذاته ، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق ، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة ، عندما تتحول المنظورات المختلفة التى يقدمها للقارىء إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارىء المخططة كذلك . وهنا يصر إيزر على أنه كما أن للنص بناء ، فإن القراءة لها بناء كذلك ، يقف موازيا لبناء النص ومتحاوراً معه .

ولكن من القارىء الذى يعنيه إيزر ؟

كان من الطبيعى أن يتساءل إيزر عن ماهية هذا القارىء الذى ينشده . ولكنه لم يكن أول من طرح هذا السؤال ؛ فكم تساءل النقاد عن القارىء المثالى للنص . وكان من بين ما قيل بهذا الصدد ، إنه القارىء المتجول فى النص ؛ وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية الجماعية ؛ وهو القارىء غير العادى ، الذى يستطيع أن يفك الشفرات التى تعمد الكاتب أن يودعها النص ؛ وعندئذ يتحقق الهدف الأساسى من التوصيل بين مرسل ومستقبل .

على أن إيزر يسترسل فى الكلام عن هذا القارىء ، ملقيا مزيداً من التحديد لنشاطه فى القراءة ، بحيث يجعله محققا لنظريته وللقراءة الظواهرية فى آن واحد .

وهذا القارئ ، من وجهة نظره ، ليس له وجود فى الواقع ؛ وإنما هو قارىء ضمنى ، يخلق ساعة قراءة العمل الفنى الخيالى ومن ثم فهو قارىء ذو قدرات خيالية ، شأنه شأن النص . وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد ، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص ، باحثا عن بنائه ، ومركز القوى فيه ، وتوازنه ، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التى تحدث له .

إن هذا القارىء ليس من نمط القراء الذين يكتفون بردود الفعل ذات القيمة المتوسطة ، بل هو قارىء منغمس فى النص ، لا ينتزع نفسه منه لكى يبحث عن بديله الواقعى . وهو ليس القارئ الذى يعرض على النص بناء من الخارج ، أو يبحث عن البديل الواقعى لعلاماته ، بل هو قارىء يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها . وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذى يقرأه ، وعندما ينتهى من قراءة النص يكون قد حقق ما تتطلبه القراءة الظواهرية . أى أن الأنا المفكرة ، لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعليا فى علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها .

على أنه بقدر ما تشترط هذه الشروط فى القارئ ، فإن النص الأدبى الذى يتعامل معه القارىء على هذا النحو ، لابد أن يشترط فيه كذلك أن يكون ممثلا لمنظور للواقع بكل تفاعلاته . ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفرديته إلا من خلال بناء محكم ، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها ، بل تقترب منها دون أن تمسها ، وأن تضفى عليها على الدوام طابع الاحتمال . وبهذا لا يستهلك النص نفسه ، كما أنه يقدم للقارىء مفاتيح الإثارة ، ويأسره فى حركته ، بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة ، الذى لم يوجد قط من قبل .

ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة ؟

يبدأ القارئ بالجمل التى يقرر كل منها على حدة شيئا ، أو يطالب بشىء ، أو يسجل ملاحظة ، أو يرسل معلومة . ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلى . وعندئذ تقتضى القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التى لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها . وهذا التفاعل بدوره هو الذى يبرز خصوصية النص .

ويبدأ نشاط القارئ فى الحقيقة لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل . . وعندئذ يقفز فكر القارىء خارج النص لحظة إدراكه أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة لتكوين الجمل ، وأنها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستأتى فيما بعد ، كما أنها تنبىء ببناء النص . ولابد لكل قراءة بنائية أصيلة من أن تستلهم التوقعات التى تجمع وتركب بذور ما سيأتى فيما بعد فى شكل ثمار . وحتى يصل القارىء إلى إبراز الثمار ، فإنه يستعين بالخيال الذى يقدم شكلا لتفاعلات التداخل التى تنبىء بالبناء من خلال تتابع الجمل . على أن التفاعل بين الروابط لا ينتهى إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهى إلى التحوير المستمر لها . ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق فى العمل الأدبى الجيد ، بل تتولد عند القراءة .

وما يقرؤه القارىء على هذا النحو سرعان ما يتوارى فى الذاكرة . ولكن مع استمرار عملية القراءة يثار ما توارى فى الذاكرة مرة أخرى ، ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة . وهذا يعنى أن ما يُتذكر لا يمكن أن يثار فى صورته الأولى ، بل يثار بتوقعات جديدة ، على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التوقعات . كما أن القارىء فى تأسيسه لهذه العلاقات بين الماضى والحاضر والمستقبل ، يكشف عن قدرة النص المتعددة الجوانب فى عملية الربط . وهذا الربط الذى يصنعه القارىء فى الحقيقة هو الذى يوهمه ، عندما ينغمس فيه ، أنه يعيش أحداثا واقعية ، فى حين أنها ليست سوى عملية تصنيع للواقع .

ولا تعنى استمرارية القراءة مع تتابع الجمل أن المعنى يكون منسابا بحيث لا يتوقف القارىء ، بل إن القارىء لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذى لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكى يملأها القارىء . وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية ، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس .

وكثيرا ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات ، بل إن هذه الفراغات قد تتمثل لنا بين الجملة والأخرى . ولهذا فإن القارىء كثيرا ما يتوقف فى هذه النصوص الحديثة بحثا عن المعنى الغائب ، أو بحثا عن التفسير . وكل قراءة أخرى للنص من القارىء نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيراً آخر . وهذا كله يدل على مدى الثراء الذى يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة . كما أن هذا يشير إلى أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتغيير حتى من قبل القارىء الواحد . وليس هذا بغريب على الإنسان الذى يغير من فهمه لتجارب الحياة بين الحين والآخر ، حيث إن تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة ، بل إنها عرضة لأن تركب تركيبات لا حصر لها .

وإذا كان ملء الفراغات فى النص يخلق جدلاً بين القارئ والنص ، الأمر الذى يثرى التجربة الجمالية ، فإن اختلاف مستويات الواقع التى يعيشها القارىء ، وعلاقاتها النسبية بين بعضها البعض ، تثرى هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى . فهناك الواقع المعيش الذى يقف على بعد من النص . وهناك واقع القارئ نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة . ثم هناك واقع النص ، الذى يختلف عن واقع القارىء ، وعن الواقع المعيش معاً . ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع ، فعلى القارىء أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها فى إطار الكيان الموحد للنص . وهذه الوحدة ، كما رأينا ، ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القارىء وحده ، بل هى تقع بينهما .

إن القراءة الظواهرية للنص تلغى الثنائية بين الذات والموضوع ، أى بين القارىء والنص ، ولكنها تعود فتزحزح هذه الثنائية إلى عالم القارىء نفسه فتجعله منقسما على نفسه ؛ وفى هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص معاً . وهذه محصلة القراءة الواعية المحايدة .

وربما تبدو نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارىء غير جديدة كل الجدة ، ولكنها عندما تثار على هذا النحو المتكامل ، وعندما ترتكز على أسس فلسفية ، وعندما تناقش تفصيلاتها بدقة على نحو تجريبى - عندئذ تبدو جدتها ، بل تبدو فائدتها المحققة .

وعلى كل ، فمهما قيل بشأن هذه النظرية ، فإن إثارتها تجىء فى الوقت الذى بدأت تستهلك فيه بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التى تفرض على القارىء مسبقا منهجا للتحليل ، فى حين تحاول هذه النظرية أن تأخذ منها ما يثريها ؛ فهى تقر بأن للعمل الأدبى بناء لابد أن يستخلص ، وأنه يتعامل مع علامات لابد أن تفك رموزها ، وأنه يبدأ من التفاعل مع الواقع ، ولكنه يتركه خلفه بعد أن ينتقى ما ينتقيه منه ويشكله على نحو خيالى مصنوع ، يكشف فى النهاية عن منظور جديد له . ثم هى تقر بأن العمل الأدبى لا يتحقق إلا من خلال واقع نفسى لكل من الكاتب والقارىء على حد السواء . وأخيرا فإن هذه النظرية تولى اللغة والأسلوب فى الأعمال الأدبية عنايتها ، ولكنها ترفض عزل اللغة والأسلوب عن عملية تفاعل القارىء مع النص .

وبعد فربما كان أهم ما فى هذه النظرية أنها تجاوز نطاق المكتوب لتكون واقعاً عمليا للإرشاد والتطبيق بين الباحثين الناشدين للدراسة الأدبية أيا كانت لغة الأدب ، وأيّاً كان زمنه .

حديث مع ولفجانج إيزر*

١ - هل هناك نظريات أخرى أو مناهج ذات تأثير فى ميدان الأدب فى ألمانيا ، يمكن أن تقف جنباً إلى جنب مع نظريتك المعروفة باسم « المؤثرات ونظرية الاتصال » ؟

٢ - إذا لم تكن هناك نظرية أخرى خاصة ، فما المناهج المتَّبعة فى ألمانيا لتحليل النص ؟

٣ - هل نستطيع أن نعد نظريتك رد فعل للنظريات الحديثة الأخرى التى كانت ـ ومازالت ـ موضع جدل بين النقاد ، مثل البنائية وما بعد البنائية ، والنقدية الجديدة ، والتفكيكية .. الخ ، أم أنك تعد نظريتك امتداداً للفلسفة الألمانية ؟

٤ - ما أسس الفلسفة الظاهرية التى شيَّدتَ عليها نظريتك ؟ وكيف استطعت أن تحوِّل هذه الأسس إلى نظرية أدبية ؟

٥ - ما تقديرك للمناهج الجديدة الأخرى ؟ ألا تعتقد أنها قد فعلت الكثير ، أولا ، فى اكتشاف وظائف جديدة للأدب ، وثانيا ، فى أنها دفعت تحليل النص ـ إلى حد بعيد ـ للدخول فى تأمل عميق ، حتى ليستطيع المرء أن يعد نظريتك نتاجاً لجميع الأسس المعقولة التى تتضمنها المناهج الأخرى من أجل النص ؟

٦ - والآن ، دعنا ننتقل إلى نظريتك .

على الرغم من أنك تركز كبيراً على الأثر الكامن فى النص ، الذى لا يتحقق إلا من خلال عملية القراءة ؛ وعلى الرغم من أن نظريتك تتحاشى التفسير والحكم ، فإن توضيحك لنظريتك يبين أن فعْل القراءة لا يستطيع أن يقاوم عنصرين رئيسيين ، هما ، وإن كانا موجودَين فى النص ، فإن استخلاصهما يتم على نحو أو آخر وفقاً لأيديولوجية القارىء ، أو على الأقل تبعاً لوجهة نظره ؛ أعنى للخلفية الاجتماعية ، ولبناء النص . واسمح لى أن أقرأ نص عباراتك :

« ولا أعنى بذلك أن القارىء يأتى بشىء من الخارج ليضعه فى النص ؛ وهذا شىء أجاهد شخصياً ضده ، ولكننى أعنى أن القارىء لا يستطيع على كل حال أن يقاوم انغماسه ، بطريقة أو بأخرى ، فى اكتشاف ذلك الواقع الذى دخل عليه الإصلاح ، والذى يستقر داخل بناء خاص . وهذا يعنى أن هناك نوعاً من التفسير حتى ولو لم يكن صريحاً كل الصراحة » .

٧ - أنت ترى أن نظريتك تتمتع بميزة فى تحليل النصوص القديمة التى يتصل بها القارىء اتصالاً مباشراً ، أو التى يجد نفسه بعيداً عنها . وفى هذه الحالة يكون القارىء مرتبطاً بالنص وحده . بيد أن موقف القارىء لا بد أن يكون مختلفاً تمام الاختلاف حينما يتعامل مع نص ينتمى إلى عصره ، بكل ما فيه من تعقيدات .

والسؤال الآن هو : إذا كان على القارىء أن يتبّع منهجك بدقة ، أليس من حقّه قبل كل شىء أن يفسِّر - على الأقل - الطرائق

* حوار أجرته الدكتورة نبيلة إبراهيم باللغة الإنجليزية مع الأستاذ ولفجانج إيزر خلال زيارتها لجامعة كونستانس فى ألمانيا الغربية فى صيف ١٩٨٤ .

الجديدة فى كتابة الروايات والقصائد حتى يبين قيمتها الوظيفية بوصفها أدباً ، ما دمنا نرتاب إلى حد ما فى القيمة الوظيفية للكثير منها ؟ ولعلك تستطيع بهذه المناسبة أن تخبرنا بما تعنيه عبارة « القيمة الوظيفية » بالنسبة إليك .

٨ - ثمة شيئان آخران أود أن أسألك عنهما :

أولا : إذا لم يكن قد أخطأنى الصواب ، فقد شعرت بميلك إلى المنهج الأنثروبولوجى فى توضيح وظيفة الأدب . فإذا كنتُ على حق فى هذا الشعور ، هل تستطيع أن تشرح لنا هذا الاتجاه ؟

ثانياً : ما تقديرك لنزعة « ديريدا » التفكيكية ؟

---

١ - أحب أولا وقبل كل شىء أن أضع تفرقة تُطْمَسُ فى كثير من الأحيان فى مناقشة النظريات والمناهج الأدبية . فالنظرية والمنهج يُسْتَخْدمان فى معظم الأحيان وكأن كل لفظة منهما يمكن أن تحل محل الأخرى ، أو حتى كأنهما مترادفتان . بيد أن هناك فرقاً ملحوظاً بين النظرية والمنهج .

فالنظريات تزودنا ، بعامة ، بالمقدمات التى ترسى الأساس لإطار المقولات ؛ على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة فى عمليات التفسير . ولا بد أن تخضع النظريات لتغيير محدَّد إذا وُظِّفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية ؛ فهناك فى الواقع صلة تأويلية فعالة بين النظرية والمنهج . وكل نظرية تنطوى على تجريد للمادة التى تريد أن تصبها فى مقولات . وإذا كانت درجة التجريد هى الشرط المسبق لنجاح الإحالة إلى مقولات ، فمن الواضح إذن أن النظرية تنزع إلى تجريد المادة من فرديتها ، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هى إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها . وهكذا تقدِّم النظرية إطاراً للمقولات ، فى حين يقدِّم المنهج ــ بدوره ــ الشروط التى يمكن أن نميز بها الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها النظرية ، وذلك من خلال النتائج الناجمة عن التحليل الفردى .

هذه التفرقة الأساسية تصادف التجاهل فى كثير من الأحيان ؛ فإذا استُخْدمت النظرية وكأنها منهج تفسيرى ، فلا مندوحة عن ظهور صعوبات ؛ فإما أن يكون مآلها الخلط ، أو توجيه اللوم إلى النظرية ؛ لأنها لا تستطيع أن تؤدى عملها بوصفها منهجاً .

ومن الشائع الآن أن النظريات التالية تمارس تأثيراً معيناً على الساحة الثقافية الألمانية : الماركسية ، ونظرية التحليل اللغوى ، ونظرية الإعلام ، والتأويل ، والتحليل النفسى . أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص ، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسى ، وفن التأويل . وفضلا عن ذلك ، ينبغى أن نذكر نظرية تجريبية فى الأدب ، اكتسبت شهرة عظيمة فى الأعوام الأخيرة ؛ ومهمتها الرئيسية هى تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعى الذى يتحكم فى اتجاهاتهم .

٢ - وقبل التأثير الذى تركته النظريات السالفة الذكر ، انتشرت النقدية الجديدة فى الدراسات الأدبية الألمانية ؛ إذ أثبتت هذه النزعة أنها رد فعل للانتفاع بالنص الأدبى فى أغراض شتى ، وبخاصة فى الأغراض السياسية ، فى ماضى ألمانيا القريب .

٣ - النقاط التى وضعتها فى كتابى : القارىء الضمنى The Implied Reader ، و« فعل القراءة » The Act of Reading لم أتصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ، ولكنها بالأحرى رد فعل لشىء أُهْمل حتى الآن فى الدراسات الأدبية ، وأعنى به القارىء . فالأدب يكتب ــ قبل كل شىء ــ لكى يُقْرأ ، وليس من شك فى أنه يقصد أن يهيب باستجابات من القارىء الممكن للنص . وقد كان هذا يبدو كأنه منطقة لم تتضمنها خريطة الدراسات الأدبية . وكانت النتيجة لذلك أن كرّست مدرسة كونستانس Konstanz School اهتمامها لهذا المجال فى أواخر الستينيات .

فإذا كان النقد المتعلق بالقارىء ــ الاستجابة ، وعلم الجمال الخاص بالتلقى ، هما رد فعل لشىء ما ، فإنه لم يكن يستهدف بالتأكيد النظريات والمناهج الأدبية ، وإنما كان المقصود منه أن يتوازن مع الاهتمام المركّز على النص وحده ، أو على المؤلف وحده . ولهذا السبب تصورت جماليات التلقى النصَّ على أنه عملية ، بمعنى أنها وضعَتْ فى اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارىء ، مُحاولةً وضع إطار لتقويم هذا التفاعل .

وفى الفترة التى ظهرت فيها هذه الأفكار ، لم تكن نزعة ما بعد ــ البنائية بارزة ، كما لم تكن النزعة التفكيكية قد بلغت ميدان الدراسات الأدبية .

وفضلا عن ذلك ، يتعذر على المرء أن يقول إن جماليات التلقى والنقد الخاص بالقارىء -الاستجابة هما استمرار لاتجاهات معينة فى الفكر الفلسفى الألمانى . وإذا كان لا بد من ربطهما بعقائد معينة سائدة فى الفلسفة الألمانية ، فإنهما ترتبطان بأوثق الوشائج بفن التأويل وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا) . فالنظرية الظاهرية تكتشف شكل الوجود الذى يتخذه العمل الفنى ، فى حين تهتم نظريات التأويل بفهم الملاحِظ لنفسه عندما يواجه بالعمل . وفى هذا الصدد ، عينت بعض الأفكار الشائعة فى الفلسفة الألمانية فى العشرينيات بوصفها نقاط بداية للنظريات المذكورة .

٤ - وتصب النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه

ينبغى لمن يتصدى لعمل أدبى ألا يضع فى اعتباره النص الفعلى فحسب ، بل ينبغى عليه أن يهتم أيضاً ، وبالقدر نفسه ، بالأفعال التى تنطوى عليها الاستجابة للنص . وهكذا يواجه رومان إنجاردن Roman Ingarden ــ الذى كان تلميذا لإدموند هوسرل Edmund Husserl ــ بناء النص الأدبى بالوسائل التى يمكن أن يتحقق بها . فالنص من حيث هو كذلك يعرض آراء تخطيطية مختلفة ، يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفنى إلى النور ؛ بيد أن الإخراج الفعلى إلى النور هو فعل « تجسيدى » Concretization .

كانت هذه هى نقطة البداية الأساسية لعملى الذى هو بالطبع نتيجة يمكن أن تستخلص حقا من علم الظواهر الكلاسيكى كما عرضه هوسرل .

وقد اقتضى الأمر التوسع فى هذه الفكرة وتحويرها ؛ وقد حاولت ذلك على نحو ذى شعبتين :

(أ) فالعمل الأدبى كما عُرض فى النظرية الظاهرية للفن يبدو أن له قطبين ، يمكن أن نسمى أحدهما بالقطب الفنى والآخر بالقطب الجمالى . أما الفنى فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف ؛ وأما الجمالى فيشير إلى التحقق الذى أنجزه القارىء . وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص (أو فى هوّية تامة مع النص) أو لتحقق النص ، وإنما يقع فى واقع الأمر فى منتصف الطريق بين الاثنين . فالعمل الأدبى شىء أكثر من النص ؛ لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق ، وفضلا عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلا بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردى للقارىء ، وإن كان هذا الاستعداد بدوره يتأثر بالنماذج المختلفة للنص . والتقاء النص والقارىء هو الذى يخرج العمل الأدبى إلى الوجود . وهذا التلاقى لا يمكن أبداً تحديده على وجه الدقة ، ولكنه ينبغى أن يظل تقديرياً دائماً ؛ إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص ، أو مع الاستعداد الفردى للقارىء . هذه العلاقة المتشابكة فى حاجة إلى الكشف . وقد حاولت تقديم إجابة عن هذه المشكلة بأن أفحص عملية القراءة التى يحدث داخلها التفاعل ، والتى منها ينشأ تجميع المعنى بوصفه نتاجاً لهذا التفاعل نفسه .

(ب) وإذا كان النص الأدبى يخرج إلى الحياة بتجسيده فى عملية القراءة ، فينبغى إذن أن نتصور هذه العملية نفسها بحدود الاتصال - وهى فكرة أغفلها الاهتمام الظاهرى بالفن . ومن ثم ، فقد أكدت على تصور فراغات بيضاء وفجوات مبنية فى النص لتنشيط ملكة الربط عند القارىء ، وبهذا يمكن أن ينغمس فى عملية إبداع النص . وليس الاتصال مجرد نُقلة من النص إلى القارىء ، ولكنه تفسير لما هو مُعْطَى لتناول القارىء .

وقد حاولت تقديم نظرية فى الفراغات المبنية حتى أتمكن من وضع الاتصال الأدبى فى تصورات ومفاهيم .

٥ - لا يدور بذهنى أى شك فى أن هناك نظريات أخرى غير النظرية التى اهتديت إليها ، وأن هذه النظريات تتمتع بمزايا خاصة بها . وبالنظر إلى سؤالك أستطيع أن أقول - على كل حال - إن تأمل النص الأدبى ما هو إلا فرع من سلالة علم الجمال الكلاسيكى الذى أصبح شيئاً عتيقاً فى هذه الأيام . وقد انتقد ف . بنيامين W.Benjamin تلك الهالة التى تحيط بالعمل الأدبى انتقاداً مفحماً ، ومن ثم فقد سحب الثقة على نحو حاسم من الموقف التأملى إزاء العمل الفنى ــ حتى الآن على أقل تقدير .

إن اهتمامى بالعمل الفنى لا ينصب على ما يقدمه هذا العمل لنا للتأمل ، أو ما المقصود به ، وإنما هو ما يصنعه بنا .

ولهذا السبب ترينى مهتما فى المقام الأول بوظيفة العمل الأدبى . ولا أرى فى هذا الصدد كثيراً من النظريات الشائعة التى حاولت تقدير هذه الوظيفة بأى مصطلح كان . وقد تكون الماركسية هى الاستثناء الوحيد ، غير أنه بالنظر إلى النزعة الأدرية الكامنة فى الأيديولوجية الماركسية ، تبدو وظيفة الأدب محددة تحديداً كبيرا . واهتمامى ينصب على كل حال على تقديم إطار يسمح بتقويم الوظائف المتغيرة للأدب فى مختلف السياقات التاريخية .

ولهذا انتقيت نظرية المذاهب العامة منطلقاً لتقدير مثل هذه الوظيفة . ونظرية المذاهب العامة لا تُعْنَى بالفن ، ولكنها تحاول العثور على النموذج الكامن وراء جميع التفسيرات المتباينة للحياة التى نسميها عادة واقعنا . ونحن نتحرك داخل مذاهب مختلفة ، يتميز كل منها بمعايير وقيم بارزة ، قد يكون بعضها ذا طابع محايد ، وقد يكون بعضها منفياً . هذه العلاقة الثلاثية للعلاقة المشتركة لكل مذهب تشير إلى أن المذاهب إن هى إلا أدوات لحل المشكلات . ولما كان كل حل موفق لمشكلة خليقاً بإثارة مشكلة جديدة ، فإن كل مذهب يخلف وراءه مشكلة . وإلى أنواع القصور هذه يتوجه الأدب ؛ إما بأن يعمد إلى تقويض المذهب ليبين عناصره المكونة له ، أو الاهتمامات المسئولة عن ابتكار البناء الخاص للمذهب ، أو بتدعيم المذهب الذى يتهدده تطور جديد فى الواقع . ومن هذه الناحية تكون وظيفة الأدب هدامة وتدعيمية فى وقت معا . وسوف تتغير هذه الوظيفة وفقاً للضرورات التاريخية .

ويترتب على هذا أن الأدب يعمل بوصفه مجسّات لاكتشاف مواطن القصور فى نموذج واقعنا ، وهى المواطن التى تُخْضَع للفحص ، أو يقوم الأدب باستكشافها .

٦ - إن ما قلته من فورى يرتبط بهذا السؤال . إذ لما كان كل

مذهب عبارة عن شكل للتفسير ، فإن الأدب بما يشنه من غارات على هذه المذاهب باستمرار ، يعيد تشكيل قوانينها . وتعنى إعادة التقنين recoding أن ما يبدو على أنه المعيار السائد أو السمة الرئيسية للمذهب قد تستبعد الآن بوصفها سمة سلبية ؛ وبهذا ينقلب المذهب رأسا على عقب ، ومن ثم يصبح مفتوحا للاستبصار . ومن هذا الجانب يمكن أن يعد كل نص إعادة صياغة لواقع مصوغ فعلا . وفى إعادة التقنين وتجاوز التقنين transcoding للنماذج الموجودة فى الواقع ، يظهر شىء جديد فى العالم ؛ والنص الأدبى هو قناة التوصيل لهذا الضرب الخاص من التجديد .

وفضلا عن ذلك ، فإن النص يؤدى وظيفته أيضا بوصفه مجموعة من التعليمات . فإما أن يزوّد القارىء بمعلومات معينة ، أو يهيب بتجربة لقارىء . وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة يخضعان لتركيبات وتعديلات بواسطة الاستراتيجيات التى يكشف عنها النص . ومن هذه الناحية يكون القارىء متهيئا لنوع التجربة التى يرمى النص إلى نقلها .

والآن يبدو هذا النوع من التفسير الذى تشيرينّ إليه عملية غاية فى التعقيد ، ولابد من التمييز بين مراحلها المتباينة . فإذا كان القارىء ملتزما ، ومن ثم مشاركا فى تكوين المعنى ، فسوف يلتقى حتما بهذا المعنى بوصفه شكلاً من أشكال التجربة . وحيثما خضنا التجربة ، فإننا نشعر بأننا مدفوعون إلى الحديث عنها ؛ أعنى أننا ننوى ترجمتها فى مصطلحات مَعْرفية . ولهذا أود أن أميز بين المعنى meaning والدلالة significance . فالمعنى يظهر فى إشراك القارىء فى فعل تكوينه (أى تكوين المعنى) ؛ أما الدلالة فترتبط بالمعنى فى اللحظة التى نهم فيها بترجمته إلى معرفة . وهذا السعى المحتوم وراء الدلالة يبين أننا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أن شيئا قد حدث لنا ، ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة . فالمعنى والدلالة ليسا شيئا واحدا ، ولا يمكن أن تتأكد دلالة المعنى إلا عندما يُربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلا للترجمة فى العبارات المألوفة . وهناك مرحلتان متميزتان فى عملية القراءة : مرحلة استجماع المعنى ، ومرحلة الدلالة التى تمثل الاستيعاب الإيجابى للمعنى بواسطة القارئ ؛ أعنى عندما يؤثر المعنى فى وجود القارئ .

٧ - لا أظن أننى أتحيز لنصوص الماضى فى الإطار الذى وضعتُ خطوطه الإجمالية . وما قلته يبعث على دهشتى ؛ إذ الأحرى أن عددا من النقاد قد اتهمونى بأننى أستمد أفكارى من تجربة الأدب الحديث .

وفضلا عن ذلك ، أحب أن أصحح الفكرة القائلة بأن القارىء عندما يقرأ عليه أن يتابع ما رسمته بوصفه النماذج الأساسية لعملية القراءة . إن ما قصدت أن أفعله لا يعدو أن يكون وصفا ظاهريا (فينومينولوجيا) لما يحدث أثناء القراءة ، بل إنى لم أتقدم حتى بأية تعليمات لما ينبغى أن يكون عليه القارىء المثالى عندما يقرأ .

ونعود إلى النقطة الأصلية التى أثرتها عن الاختلاف بين قراءة عمل من أعمال الماضى ، وقراءة عمل معاصر ؛ فأود أن أقول إنه فيما يتعلق بالوظيفة ، فإن قراءة عمل من أعمال الماضى يتيح لنا إعادة تكوين السياق التاريخى الذى ظهر فيه العمل موضوع القراءة . ويمكن أن نتصور العلاقة على هيئة سؤال وجواب ، أو على شكل مشكلة وحل المشكلة . ومن ثم لا يمكن أن يُعَد العمل الفنى انعكاس مرآة ، وإنما يمكن عدّه جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذى أنتج فيه . وهكذا يسهم العمل الفنى إسهاما مهما فى فكرة الموقف التاريخى الذى لابد لكل منا أن يعيد بناءه إذا أردنا أن ندركه إدراكا كاملا . ولهذا السبب ، فإن العمل الفنى فى توجهه إلى مواطن الضعف السائدة فى صور العالم الخاصة التى تسود وتسيطر فى العصر المناظر لها - يشكّل جزءا لا ينفصم عن النظرة التى نستطيع الحصول عليها عن هذا الموقف التاريخى الخاص .

أما عن القارىء المعاصر ، فإن النص الأدبى يدفعه إلى موقع يستطيع منه ملاحظة المعايير والقيم والتوجهات التى يمكن أن ترشده فى حياته العادية ، نظرا لأنه قد أعيد تقنينها فى النص . فإذا كانت الخطوط الهادية فى حياتنا قد طرأ عليها تعديل بواسطة النص الأدبى ، فإننا نخضعها للفحص ، وعلى هذا النحو تفتح لنا استبصاراً قد نقع فى شراكه بصورة أخرى بحيث لا نستطيع منه فكاكا . ويبدو لى أن هذا هو أحد وظائف الأدب الأولية ؛ أن يصل الإنسان إلى استبصار فيما يمكن أن يقع فى شِباكه على نحو آخر - يبدو لى هذا على أنه قيمة بكل تأكيد ، أيا كان ما يصنعه القارىء الفرد بهذه القيمة .

٨ - هناك بكل تأكيد اهتمام أنثروبولوجى يدفعنى إلى هذا البحث . فقد كان اهتمامى ينصب أساسا حتى الآن على التفاعل بين النص والسياق الذى أُنتج فيه ، والقارىء الذى عليه أن يُصَنّع النص . بيد أن هناك سؤالا آخر ينبثق على الفور وهو :

« لماذا نحن فى حاجة إلى القصص الخيالية ؟ » وأميل إلى القول بأن النقد الأدبى ينبغى أن يكون قادرا على مواجهة أسئلة من هذا النوع .

وإذا كان علينا أن نرتاد هذه الأسئلة ، فسوف نتعلم بالتأكيد شيئا عن التركيب الإنسانى . ولهذا السبب أعتقد أن الأدب وسيلة على جانب كبير من الأهمية ، يمكن أن تلقى ضوءا على الطريقة التى نستخدم بها مخيلتنا فى حياتنا اليومية ، والتى يمكن أن

يكون الأدب نموذجا عليها . وفى متابعتنا لهذه القضايا ، يستطيع المرء أن يقيم أنثروبولوجيا للأدب يمكن أن تمدنا فى نهاية المطاف بإجابة عن هذا السؤال : لماذا نجد أنفسنا باستمرار مسوقين إلى أن نمد أنفسنا إلى ما وراء أنفسنا ؟ وما الوسائل التى ننشط من خلالها للقيام بهذه المحاولة ؟

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة التى أثرتها عن فكرة « ديريدا » Derrida عن التفكيكية ، فأرجو أن أرجىء الحكم عليها . . ذلك أن الإجابة المناسبة تستغرق مقالا بأكمله . وقد أمد « ديريدا » النقد الأدبى - على الأقل فى الولايات المتحدة - بإطار مختلف مكّن أولئك الذين دُرِّبوا ليصبحوا نقادا جددا من أن يرفضوا الإطار القديم للإشارة ، ويستبدلوا به إطارا أكثر ملاءمة ، ويستمروا فى العمل بوصفهم قراءً حميمين . وقد تحدث پول دو مان Paul de Man عن هؤلاء التفكيكيين من حيث إنهم يقومون بأقرب القراءات إلى القراءة الحميمة .

ترجمة : فؤاد كامل

من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبّل"

حسين الواد

لقد ألّف النقاد والدارسون ، فى مختلف العصور والأزمان ، تصانيف كثيرة تعاملوا فيها مع الآثار الأدبية صنوف التعامل . ومنهم طوائف كثيرة اتجهت ، أكثر ما اتجهت ، إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، مجسمة فى قوانين الإنشاء وأساليبه حينا ، وفى الأديب الفرد حينا ، وفى الوسط الاجتماعى واقعاً ومفهوماً حينا آخر . ومنهم طوائف ركزت النظر ، أكثر ما ركزته ، على الآثار نفسها دون ما يرتبط بها من سياقات ، فلم تتركها إليه إلا قليلا . وثمة طوائف أخرى خالفت الطائفتين السابقتين فى ما ذهبتا إليه ، ورأت أن الأدب إلى جمهوره أقرب ، وبمتقبِّله ألصق ، فاهتمت به من حيث قراءته ، لا من حيث إنشاؤه . ومهما تكن المؤلفات التى تنقد الأدب أو تدرسه كثيرة ، ومهما يكن التعداد قاصراً عن استقصائها ، ففكرتها لا تخرج عن هذه المواقف الثلاثة إلا لتمزج بينها .

وإذا كان يعسر أن نجد عصراً واحداً من عصور التاريخ ساد فيه هذا الموقف من الأدب أو ذاك بحيث أخذ فيه النقاد كلهم ، والدارسون كلهم ، بمبدأ ربط الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، أو اتجهوا فيه جميعاً إلى الاقتصار عليها دون ما حفّ بها من مؤثرات ، أو ذهبوا إلى محاولة فهمها انطلاقاً من صلتها بقراءاتها فحسب ؛ فإن مسيرة الدراسة الأدبية تاريخياً ، تبدو منطلقة من الموقف الأول ، لتمر بالموقف الثانى ، فلا تأخذ بالموقف الثالث إلا على أيامنا هذه . وليس من معوّل فى ذلك إلا على قانون الكثرة ، ووضوح النظرة ، وجلاء الوعى بالمفهوم والمنهج .

وليس الانتقال من موقف إلى موقف بطاعن ألبتة فى أولها ؛ إذ مثلما كانت العناية بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها ، تحيل على قضايا فى الإنشاء الأدبى لم تحسم بعد ، كانت العناية بها فى حدودها النصانية ، أو فى علاقاتها بالقارىء من حيث هو طرف فيها ، تحيل ، هى أيضاً ، على قضايا لم تظفر بعد بالحل الذى يثلج الصدر . ثم إن أخطاء القدماء (إذا كانوا قد اخطأوا حقاً) فى تناول المسائل لا ينفى المسائل نفسها ، وإنها فى الإنشاء الأدبى لفى غاية الكثرة والتشعب .

لكن كيف تم التحول من قراءة « النشأة » إلى قراءة « التقبل » ؟ وما أثر ذلك فى الدراسة الأدبية ؟

١ - جمالية النشأة :

كان للمفاهيم التى تصل الآثار الأدبية بالمنابع التى تصدر عنها وقع شديد على التعامل مع الظاهرة الأدبية . فمنذ القديم اتجهت همم المفكرين إلى ربط النصوص الأدبية بمنطلقاتها ربط النتائج بالأسباب ، والظواهر بالعوامل . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » اليونانى قد سيطر على ناقدى الآداب ودارسيها فى بلاد اليونان وخارجها قروناً عدّة ، فإن المفاهيم التى انقلبت ضده فخرجت عليه ونبذته ، أو عادت إليه فواصلته وطورته فى صيغ جديدة متجددة ، ومظاهر حديثة مستحدثة ، لم تخرج ألبتة عن

الإطار العام الذى توصل فيه الآثار الأدبية بما يدخل على نشأتها من عوامل ، أو يؤثر فى مؤلفيها وصياغاتها من مؤثرات . وما من شك فى أن المدارس والاتجاهات والنزعات ، على ما بينها من اختلاف وتباين ، قد بلغت ، فى درس الظاهرة الأدبية من هذه الوجهة ، درجات بعيدة جداً من التهذيب والإتقان ، فمكنت من إدراك أسرار كثيرة فى الأدب لم يعد إلى تجاهلها من سبيل ، إلا أنها ، كلما أشـرفت عـلى الجـودة أو أدركتهـا ، كشفت عن حدودها ، وأفصحت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم ، لما فى درس الأدب من تشعب وعسر .

اعتنى مفكرو اليونـان بـالأدب عنـدمـا ازدهـرت عنـدهـم الآداب ، وعدّوه « محاكاة » للطبيعة فى ما يظهر منها فامتهنوه ، وفيما هو لها جوهر فأجلّوه ، يتسامى من الخاص إلى العام ، بل من المحدود إلى المطلق ، وينطق بما تنطق به الفلسفـات من معرفة . وإذا كان التاريخ قد حفظ اختلافاً بين المفكرين اليونان فى أمر الإنشاء الأدبى ، فإنه لم يسجل بينهم اختلافاً فى أمر « المحاكاة » أبداً ؛ لأن اختلافهم كان فى المحكى حيناً ، ما هو؟ وفى الطريقة حينا آخر ، ما شروطها ؟[1] .

ومع أن الناسخين والشرّاح والنقلة قد أدخلوا على مفاهيم أفلاطون وأرسطو للأدب كثيراً من التغيير والتحوير ، فإن القول بـ « المحاكاة » فى نعت الإنشاء الأدبى ، أصبح عادة راسخة فى التقـاليد ، تـزاول آلياً فى البـلاد الغـربيـة حتى منتهى قـرونـه الوسطى ، وفى الشرق العربى الإسلامى حتى نهضته الأخيرة على حد سواء[2] . بل إن إجلال السلف قد ألزم الشعراء والكتّاب بمحاكاة القدماء فى الطريقة عند الإقبال على محاكاة الطبيعـة فى الإنشاء ، فإذا الآثار الأدبية تحاكم ، فى النقد ، بمدى انطباقها على الواقع ، ومدى اتباعها لما جرى عليه السلف من أنماط التعبير .

ومهما تكن قيود التقليد صلبة متماسكة شديدة الوقع على جمهور الكتاب والشعراء ، ومهما يكن الإصرار على المحافظة قوياً قادراً على الاحتيال والتخريج ، فإن التحولات التاريخية قد وجدت طريقها إلى مفهومى « الطبيعة » و « التقليد » فحورت منهما . أما « التقليد » فلم يعد اقتفاء للقدماء فى خطى يحذو النعل فيها النعل ، بل أصبح استلهاما للفكرة عندهم ، واقتداء بالمثال ، إذ الوسائل من باب ذوق العصر محكوم عليها بالتغير والتحول . وأما الطبيعة فانتقلت من الاقتصار على الحسن الفائق والبهاء الكامل والمتجانس الرائع إلى القول بعالمية العقل البشرى ؛ ذلك العقل الذى لا يداخله تحول ، ولا يطرأ عليه تغيير ؛ فهو هو المطّرد عند الناس كافة ، وهو هو الثابت فى جميع الأزمان والأمكنة ، فى حين يؤول التفاوت بين الأثر والأثر إلى التفاوت فى الحذق ويرجع إليه .

وبين القول بعالمية العقل البشرى تسربت حركة التاريخ إلى البناء اليونانى فدكّت أركانه . وكان ذلك فى القرن الثامن عشر بأوربا ، فى تلك الاضطرابات والمراجعات التى شملت ، فيه ، كـل شىء ، وجردت القـديم من قداستـه . فإذا كـان العقل البشرى عالمياً مطرداً لا يأتيه تحول أو تغير فلماذا أخطأ القدماء فى كثير من المعارف ؟ ولماذا كان منهم ذلك التقصير ؟ ومن هنا وضعت سلطة القدماء فى الميزان ونزعت عنها المهابة ، وكفت روائعهم عن الاستمـرار نماذج للاحتذاء . وفى هـذه الحركة المتشنجة بالتمرد توسع مفهوم « الطبيعة » وهى المحكى دائما فى الإنشاء الأدبى ، فأصبحت تشمـل القبح والجبن والجشـع والوضاعة والرداءة والفظاعة ، إلى جانب الحسن والكامل والمثالى والمروءة والفضيلة . وألغى العقل البشرى قاسماً مشتركاً عالمياً يصدر عنه الأدب ليحل محله « القلب » ؛ وإذا بالإنشاء الأدبى يحيل على « القلب البشرى » ، ذلك الذى لا يتغير مهما تغيرت من حوله الأوضاع والمعارف ؛ وإذا بالمشاعر الإنسانية المطردة هى الموضوع الرئيسى للكتابة الأدبية .

ان النتائج التى ترتبت على ما دخل على المفاهيم اليونانية من تحرك ، سواء وهى تتبنى وتتطوّر أو وهى تنقد وتشـذب ، قد تجسمت فى الحركة الرومانسية تعلن ثورتها المشهورة على التقاليد الكلاسيكية ، وعلى ما تثقل به كواهل المنشئين من قيود مطلقة ، تتفق فى عرف كثير من الدارسين ، مع ما ساد فى التاريخ القديم من حكم مطلق يعتمد الاستبداد[3] .

لقد اعتنى الرومانسيون بـالإنشاء الأدبى فـوصلوا بينه وبـين منابعه ، إلا أنهم خرجوا فى ذلك على الترسيمة القديمة خروجاً ظاهراً . فلقد حذفوا مفهوم « الطبيعة » اليونانى واستبدلوا بـه « الفرد » مفهوماً جديـداً ذا أبعاد انفعـالية ؛ وحـذفوا مفهـوم « المحـاكاة » وأحلّوا محله مفهـوم « الخلق »[4] . إن الأديب ، عندهم ، لا يحاكى ، فى إنشائه ، الواقع ، وإنما يخلق عالمه . وحفّت بمفهوم « الخلق » فى مصطلحهم مفاهيم ثانوية ، من قبيل « الوحى » و « الإلهام » و « العبقرية » (وهى مفـاهيم ستعمر طويلا فى الدراسة الأدبية) ، فأخذت أماكن مـا كان قـد حفّ بـ « المحـاكـاة » من مفـاهيم اشتقت من الصنعـة ، وانتصبت قوانين مطلقة تفيد الإنشاء الأدبى ، وتكون المصطلح البلاغى . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » مثلما حدده الكلاسيكيون قد أدى إلى التسامى على حركة التاريخ اعتماداً على مقولة « عـالمية العقـل البشرى » فى فهم الإنشاء الأدبى ، وخـدمة للحكم المـطلق ، حسب ما فتئت تؤكده الدراسات ، فإن مفهوم « الخلق » قد نزل بالآثار الأدبية إلى معترك التحولات التاريخية[5] . إن « الخلق » الأدبى ، فى عـرف الرومـانسيين يصـدر عن « القلب » ، وهو مـطرد ؛ أما وسـائل الأداء وشـروط التعبـير فتخضـع لحـركـة التاريخ . وفى الحقيقة فإن الرومانسيين قد ربطوا الخلق الأدبى بالتاريخ فى باب المقاومة لسلطة السلف ؛ فالأخذ بالتاريخية هو الذى يجعل الخروج على الكلاسيكية أثراً مشروعاً . أما مردود إحـلال الإنشاء الأدبى فى معتـرك التاريـخ ، فقـد تجسّم ، فى

الأعمال النقدية ، فى الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والمنهج ، أسوة بالعلوم الطبيعية . لقد أدرج سانت بوف (Sainte Beuve)مثلا منابع الآثار الأدبية فى حركة التاريخ فأرجعها إلى ما أرجعها إليه من عادات وعصر وحياة فردية ، وقام ، بعده ، تين (Taine) فرغّب فى تفسير الآثار الأدبية وتحليلها على غرار ما تُحلّل به العلومُ الطبيعية ظواهر الطبيعة . ومن هنا اتجهت الدراسات الأدبية إلى التعلمن ، فجعلت تستعير مناهج الوصف وطرق التحليل والتعليل من العلوم بأنواعها[٦] .

وفى هذا الإطار ــ إطار البحث فى الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها فى نشأتها من عوامل ومن مؤثرات ــ برزت للوجود نظرية ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسى،عقيدة تعتقد حينا ، ومنهجاً للتحليل حينا آخر ، أول ما ظهرت ، مجردة من مبدأ الجدل ، تعد الآثار الأدبية تصويراً فوقياً يعكس البنى التحتية (الاقتصادية والاجتماعية) . ولهذه النظرية ، سواء فى طورها هذا أو فيما سيتلوه من أطوار ، شبه قوى بالنظرية اليونانية القائمة على مفهوم « المحاكاة » ؛ إذ المحكى ، عند اليونان ، هو « الطبيعة » ، وعند أصحاب هذه النظرية هو « المجتمع » . وليس لدارس الآداب ، بهذا الفهم ، إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية فى النصوص الفنية . ولقد انتشر مفهوم « الانعكاس الآلى »[٧] Reflet Mécanique فى هذه النظرية انتشاراً واسعاً ، وقضيت به مآرب كثيرة ، بالرغم من أن ماركس نفسه سبق أن قال : إن بعض العهود التاريخية المتخلفة اقتصادياً شهدت ازدهاراً بارزا على مستوى الإنتاج الجمالى . أى أن الرقى الاجتماعى لا يوازى حتما ، عنده ، رقياً فى الآداب[٨] .

وإذا كان جورج لوكاتش (Lukač̌s)قد ذكّر بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين التطورين الفكرى والاقتصادى للمجتمعات ، محيلا على ما أشار إليه إنجلز (Engels)من أن الفلسفة قد قطعت أشواطاً واسعة من الرقى فى فرنسا القرن الثامن عشر ، وألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون المجتمعان الفرنسى والألمانى آنذاك متطورين اقتصادياً واجتماعياً ؛ وإذا كان هذا التذكير قد ساقه إلى الإقرار بشىء من الاستقلالية للإبداع الفنى ، فإنه ظل يعتقد ، مع الماركسيين ، أن الكلمة الفصل فى تحريك الإنشاء الأدبى إنما تؤول إلى الواقع الاقتصادى والاجتماعى أما عن صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التى تظهر فيها ، فإن لوكاتش قد ذهب إلى أن الأثر الأدبى يمكّن من الوعى بخصائص السياق التاريخى المعاصر له . وهو يعنى بذلك أن الآثار الأدبية تصور ، على سبيل الانعكاس ، الواقع الذى تنشأ فيه . غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية فى شىء ؛ فهو يتم على مستوى الوعى بالواقع لا على مستوى تصويره . ولقد اهتم لوكاتش بـ « الواقع » الذى تعكسه الآثار الفنية ، مثلما اهتم المفكرون اليونان قبله بـ « الطبيعة » التى تحاكيها النصوص الأدبية ، فانتهى إلى أنه يتكون من الظاهر والخفى ، أو من المظهر والجوهر . فإذا اكتفت الآثار الأدبية بما يظهر من الواقع فتضمنته وقامت عليه ، بقيت فى حدود التصوير الظاهرى للطبيعة ، وجاءت سطحية باهتة ؛ وإذا هى ، خلافاً لذلك ، اكتفت بالجوهر فحسب ، وتعلقت به ، ونفذت إليه ، أغرقت فى التجريد العلمى . ومن هنا اعتقد لوكاتش أن « الفن الواقعى » هو الفن الذى يجمع بين المظهر والجوهر ، يحيل فيه أحدهما على الآخر ويوجه إليه . ومهما تكن إسهامات لوكاتش جليلة فى تطوير النظرية الماركسية للأدب ، فإنه ظل يعتقد أن للأثر الأدبى فحوى فكرية يمكن نقلها إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة . وهذه الفحوى ، عنده ، هى « الجوهر الإنسانى » ، ذلك الجوهر الذى نلمسه فى الروائع الخالدة ، سواء كانت قديمة فذة أو واقعية حديثة . والجوهر الإنسانى الذى تتضمنه الآداب ، عند لوكاتش دائما ، ثابت على مرّ العصور ، مشترك بين الناس جميعاً ، وهو الموضوع الرئيسى للإنشاء الأدبى . أما الذى يتغير متأثراً بالسياقات التاريخية فهو وسائل الأداء وطرق التعبير . إن الآثار الأدبية فى مفهوم لوكاتش ، تعكس الواقع الإنسانى اطراداً ، ويأتيها التجدد من التغير فى السياق الاجتماعى ، ومن التحول فى تصور الواقع وفهمه[٩] وبقدر ما كانت لأعمال لوكاتش النظرية قيمة فى تجاوز مفهوم « الانعكاس الآلى » ، لم تكن تطبيقاته آخذة بالجدلية ؛ فلقد تناسى ما كان ذهب إليه من أن للآثار الأدبية استقلالا نسبياً عن الاقتصاد والاجتماع ، وجعل المؤثرات تتدخل فى الإنشاء الأدبى فى اتجاه واحد ؛ أى من الواقع الاجتماعى نحو الظاهرة الأدبية . وفى هذا الموطن بالذات كانت جهود لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann)مفضية فى بلورة نظرية لطريقة تسعى إلى تفسير الآثار الأدبية اعتماداً على نشأتها ، وتأخذ بالمبدأ الجدلى .

لقد كان جولدمان متأثراً بمذهب هيجل (Hegel)فى الفن ، وبأبحاث أستاذه الروحى جورج لوكاتش فى المجال الأدبى[١٠] . وكان يرى أن الآثار الأدبية الفذة تحتوى على رؤية للعالم يمكن الحصول عليها منها ؛ أى أن لها مضموناً فكرياً شبيها بالمعارف الفلسفية . إلا أنه ألحّ أكثر من سابقيه فى الأخذ بالنظرية الماركسية ، على خاصية الآثار الأدبية الجمالية . فلقد ذهب ، مثلما هو شائع ، إلى أن الطبقة الاجتماعية هى التى تبدع الأثر الأدبى على لسان الأديب الفرد . إنها هى التى تصوغ رؤيتها للعالم ؛ وهذه الرؤية هى التى تكوّن الأثر الأدبى ، فبنيته الدلالية . وانسجام عناصره وتماسكها ، إنما يرجع إلى الرؤية التى عبر عنها . ومفهوم « البنية الدالة » Structure Signifiante يضم ، عند جولدمان ، فى الآن نفسه ، خصائص الشكل وخصائص المحتوى . لهذا كانت الدراسة الأدبية حسب المنهج البنيوى التوليدى (StruturalismeGènètique)تقوم على فهم الأثر أولاً ، وعلى تفسيره ثانياً . أما فيما يخص علاقة الآثار

الأدبية بالسياقات التاريخية التى تنشأ فيها ، فإن جولدمان قد ذهب إلى أنها علاقة انعكاس ؛ أى أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية ، لا عكساً آليا ، وإنما على سبيل التمثيل والمفارقة . فالكتّاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسَبه ، هم أولئك الذين يعبرون عن رؤ ية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعى الطبقى[11] .

ومهما تكن للمذهب الاجتماعى الملحق بالنظرية الماركسية من مزايا فى إثراء دراسة الآثار الأدبية موصولة بالظروف التى نشأت فيها ، فإنه قد قوبل بنقد شديد أظهر جانباً مهما من حدوده . فلقد عيب ، مثلا ، بتعلقه بوحدانية المعنى ، حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبى معنى واحدا يتعين على الناقد الظفر به ونقله إلى اللغة المفهومية . ومن هنا تورط هذا المذهب فى الحكم على الآثار الأدبية المتعمدة للغموض (وهى كثيرة جداً فى عصرنا الحاضر) وطعن فى قيمتها ؛ إذ عدّها غير متناسقة البناء ، رديئة وضحلة[12] . وقد عيب أيضاً بأنه ، إذا ما طُبّق أحسن تطبيق على سبيل الوفاء لمنطلقاته ، كشف عن شخصية الدارس وعن مواقفه أكثر مما كشف عن الأثر الأدبى المدروس[13] . وعيب ، على وجه الخصوص ، بأنه لا يقدر على التمييز بين الآثار الجيدة والآثار المتوسطة أو الضعيفة ؛ وهو ما جعل تطبيقاته تتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها روائع على مر العصور .

ومن النظريات الأدبية التى وصلت الآثار الأدبية بمنابعها نظرية الإنتاج الأدبى[14] (Thèorie de la prouction littéraire) . وهى نظرية حديثة يقوم حولها ، على أيامنا هذه ، جدال لا يخلو من عنف . ويبدو أن الجدل الذى حظيت به إنما يعود إلى أنها قامت على سلسلة من المناهضات : فهى قد ناهضت مفهوم « الانعكاس » بوجهيه الآلى والجدلى ؛ لأن الأخذ به يؤ ول إلى جعل الظاهرة الأدبية تتسامى على الواقع وتنأى عنه بعيداً فى عوالم المثل والماوراء . وهى قد ناهضت مفهوم « النشأة » لأنه مستعار من مصطلح « علوم الحياة » ، يسدل على إنتاج الأدب حُجُباً طبيعية بدلا من أن يوضحه . ورفض أصحاب هذه النظرية مفهوم « الخلق » لأنه مشبع بالقداسة ، يرد الإنشاء الأدبى إلى أمر الغيب ويجعله يتنزل « وحيا » على بعض الأصفياء من بنى البشر . ومن نقد هذه المفاهيم خلص أصحاب هذه النظرية[15] إلى أن الكتابة « إنتاج » لأشياء مادية وملموسة واقعة فى الواقع ، مؤثرة فيه ومتأثرة به . ولأن الإنشاء الأدبى « إنتاج » فقد تكيفت نظرياته بنوعية «المنتوجات» نفسها . وآية ذلك أن أصحاب مفهوم « الانعكاس » لم يأتوا بنظريتهم من عندياتهم ، ولم يبلوروها على سبيل الخطأ أو المغالطة ، وإنما استنبطوها من الآثار الأدبية نفسها عندما وجدوها ، فى بعض الأزمان المعينة ، تميل إلى تعهد التمثيل والتصوير فيها . وإذا لم يقل الدارسون المعاصرون بمفهوم « الانعكاس » ، وأخذوا بنظرية « الإنتاج » الأدبى ، فلأنهم وجدوا الآثار الأدبية العصرية تميل إلى الكشف عن طرق انبنائها وأطوار صنعها ، ميلا ظاهراً . وهذا يعنى أن إنتاج الأدب يسبق التنظيم له ويكيفه طبقاً لأبرز الخصائص فيه . إن المنتوج إذن هو الذى يحدد معالم النظرية المتعلقة به . ومن هنا ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن النظريات الأدبية تتحول بتحول الإنتاج الأدبى فى التاريخ . وتبعا لذلك اعتقدوا فى بطلان محاكمة النظريات الأدبية نفسها ، وسعوا إلى التساؤ ل عن الأسباب التى تجعل مظهراً من مظاهر الكتابة يبرز فى عصر من العصور ويسود إلى الحد الذى يخلق معه نظرية أدبية تتجه إليه فتدرسه . ولقد قسم أصحاب نظرية الإنتاج الأدبى تاريخ الأدب إلى عهود ثلاثة . أولها العهد الكلاسيكى ، ومن أبرز سيماته هيمنة الصور البلاغية على إنشائه ، وثانيها العهد الرومانسى ، ويمتاز بالجنوح إلى « التعبيرية » ، وثالثها العهد المعاصر ويختص بالإنتاج .

٢ ــ جمالية النصوص :

لقد حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن منابعها ، وبصرف النظر عن مقاصد مؤلفيها ، بعناية طوائف من الباحثين ، مثلما حظيت عوامل النشأة وأسباب الظهور بعناية طوائف أخرى منهم ؛ وكان ذلك عندما استقر فى بعض الأذهان أن ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية كائن فى النصوص نفسها لا فيما يمهد لها من عوامل ، أو يدخل عليها فى نشأتها من مؤثرات . لهذا كان الرأى عند أصحاب هذه النزعة أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن « أدبيتها » ، وأن تلتمس تلك الأدبية فى خصائص النصوص الصياغية لا فيما يحفّ بها من سياقات . وفى هذا الإطار أيضاً ، أى استنطاق النصوص عن أسرارها ، بلغت الأبحاث شأوا بعيداً من العمق ، وأعطت نتائج ذات بال فى فهم الظاهرة الأدبية .

ولا بد من التذكير فى هذا المقام بأن سائر المدارس والاتجاهات والنزعات التى درست الأدب درس نشأة ، لم تهمل إطلاقاً الآثار الأدبية نفسها ومالها من خصائص وأسرار ، وإنما أولت عوامل النشأة وأسباب الإنتاج العناية الأكبر ، فجاء اهتمامها بالآثار الأدبية نفسها خادماً للمقصد الأصل عندها ، متمثلا فى ربط المؤلفات بمصادرها . لهذا فإنه ليس من الغريب أن نجد لأصحاب تلك المدارس والاتجاهات والنزعات مباحث لطيفة أحياناً فى خصائص النصوص الأدبية ، وهى مباحث استفاد منها أصحاب منهجية « جمالية النصوص » استفادة كبيرة .

إن الاقتصار على الآثار الأدبية ، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل ، لم يظهر فى حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس Les Formalistes Russes فى الثلث الأول من هذا القرن ، ليستمر مع البنيويين اللغويين فى أنحاء متعددة من البلاد الغربية بعد ذلك . فلقد كان الفصل بين الآثار الأدبية

من جهة ، ومنابعها من جهة أخرى ، أساساً من أسس النظرية التى واجهت بها هذه الحركة الآداب .

والذى يتفق فيه الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وما أكثر ما تتماثل فى كتاباتهم المواقف ، أنهم يقتصرون على النصوص الأدبية فى تعرّف أسرارها الأدبية ، أو أنهم يجعلون الدراسة متأصلة فى الآثار نفسها ؛ فالأدب ، عندهم ، أولا وبالذات ، نص ، وكل ما يهم فى درسه كائن فيه ملازم له ، لا يلتمس أبداً خارج حدوده . أما الربط بحياة الأديب الشخصية ، أو بدخائله النفسية ، أو بالوسط الاجتماعى الذى عاش فيه وكتب له ، فمباحث لا تهم الأدب فى شىء ، ولا تفيد فيه بشىء . ومن هذا المنطلق دخل الشكلانيون والبنيويون اللغويون فى جدال مع الدراسات القديمة ، وقاوموا لجوءها إلى المغالطة عندما تتحدث فى معرض درس الأدب ، عن كل شىء عدا الأدب نفسه[١٦] . ولقد دخلوا أيضاً فى نقاش حاد مع ما عاصرهم من نزعات ربطت ، بصفة أو بأخرى ، الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية . ناقش الشكلانيون النزعة الماركسية اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبى بوسطه الاجتماعى على مستوى الانعكاس ، ولأنها ترد الأثر إلى الفكرة فيه ، تنقلها من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة[١٧] . وناقش البنيويون اللغويون الاتجاه الاجتماعى كما مثله لوكاتش وجولدمان وعابوه بتعلقه بوحدانية المعنى ، وبأنه يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكاراً مسبقة عند الدارسين[١٨] .

ولقد ساءل الشكلانيون والبنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية ، فانتهوا إلى أن النص الأدبى ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبى بحكم صياغته ، و «أسلوبه» ، و « طريقته » ، و « وظيفة » اللغة فيه[١٩] . ومن هنا رأوا أن السؤال الذى يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المُعَبَّر عنه فيها ، وإنما يقع على « كيفية » التعبير وطرقه وأنماطه . قال تينيانوف (Tynianov) : « إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم ؛ فالكيفية التى تعبر بها الآثار هى المظهر الجوهرى للإنتاج الأدبى »[٢٠] . وقال بارط (Barthes) : « لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية ، إذ المفاهيم نفسها ، فى الكتابة المتخيلة ، تفقد طابعها المفهومى »[٢١] . ومن ثم فإن نقل المعنى من النص الأدبى إلى لغة الخطاب العلمى أو الفلسفى ، ينفى عن الآثار الأدبية أدبيتها ، ويردها إلى آثار عادية من الكلام ، ذات قيم وثائقية ومعرفية . لهذا ألح الشكلانيون على مفهوم « الشكل الأدبى » من حيث إنه تتجسم فيه الخصائص الأدبية للكلام ، وألح البنيويون اللغويون على « وظيفة اللغة » ، وردوا الأدبية إليها . ولقد وصلوا من ذلك كله إلى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع ؛ فهى مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الآداب تتطور فى التاريخ ضمن حدود السلسلة الأدبية ، تموت فيها أشكال وتولد أشكال ، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت من قبل . وهى مستقلة عند البنيويين اللغويين بموجب لغوى ؛ فالعلامات فى النص الأدبى دوال (des signifiants) كلها ، بما فى ذلك المفاهيم ذاتها . إن اللغة فى النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات ، وإنما هى دوال فحسب ، منغلقة هى نفسها فى نظام النص . وفى هذا المعنى قال بارط : « إن تأويل النص الأدبى لا يعنى أبدا أن نضع له معنى من المعانى ، بل هو يعنى ، على العكس من ذلك ، أن نتملى من أى جمع للدوال تكوّن[٢٢] . ولقد وقف الشكلانيون والبنيويين اللغويون هذا الموقف لأنهم لاحظوا أن الآثار الأدبية الفذة تزخر بالمعانى الكثيرة ، وأن الدراسة التى تسعى إلى الظفر بمعنى واحد لها تكتفى منها بوجه واحد من وجوه عدة فى طاقاتها . قال بارط « قد يشبه ، فى النصوص الجمع ، معنى من المعانى بالقارىء ، لكن عدد القراءات ليس محدوداً أبداً ، فإمكاناته هى إمكانات اللغة فى التعبير ، لا حصر لها ولا حد »[٢٣] . ومن هنا اتفق الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وهم ينعمون النظر فى النصوص الأدبية ، على أن الآثار الفذة هى تلك التى تتحمل عددا لا يحصى من التأويلات ، بفضل ما فى خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة .

٣ ــ جمالية التقبل :

إن هذه النظريات التى أرادت أن تدرس الأدب بوصله بمنابعه ، وبما يؤثر فى نشأته من عوامل ومن مؤثرات ، أو اقتصرت عليه فى حدوده النصانية ، وفيما تتميز به من خصائص ، قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية ، لم يكن بوسعها أن تضع اليد على السر الذى يجعل آثارا أدبية تستمر حية بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التى أنشأتها ، أو أن تعلل الأسباب التى تجعل آثاراً تفوق فى الحسن والجودة آثارا أدبية أخرى .

وكان كارل ماركس نفسه هو الذى لفت الأنظار إلى هذه المسألة فى عبارات أصبحت اليوم جد متداولة بين الدارسين ؛ قال : « ليست الصعوبة بقائمة فى أن نصل الفن الإغريقى والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعى ، وإنما الصعوبة كل الصعوبة فى أن نعرف لماذا يواصلان مدّنا بالمتعة الفنية ، ولماذا تظل لهما ، فى نظرنا ، من بعض النواحى ، قيمة القاعدة والمثال »[٢٤] . ولقد أوحت عبارة ماركس هذه للدارسين بتعليقات شتى ؛ منها أننا إذا قلنا إن الأثر الأدبى الجميل يظل دائما وأبدا جميلا ، أشرنا إلى ظاهرة ولم نفسرها . وأما إذا اقتنعنا بالإشارة إلى الظاهرة وقبلناها تفسيرا فإننا نتنكر للحقيقة الراسخة التى تجعل الظاهرة الأدبية منغرسة فى التاريخ لا إمكان إلى فهمها من دونه ، بل إن البقاء على مستوى الإشارة يوقعنا فى تغطيتها بالأحكام الانطباعية من قبيل « روعة الخلق » ، و « جودة الإبداع » ، و « جلال الحسن » ..[٢٥] .

أما الجواب الذى بدأت تتجه إليه الدراسات الأدبية حديثا ، بعد تاريخ طويل من السعى المعطّل والحثيث ، فإنه يعتمد على « القارىء » مفتاحا للبحث فى الآثار الأدبية . فالآثار الأدبية التى تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن ، وعلى إحداث رد الفعل ، وعلى اقتراح التأويل . إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التى أوجدتها ، أو من العوامل التى أثرت فى نشأتها ؛ وهى لا تحظى به لأنها تصور أوضاعا اجتماعية ، أو تعكس ، آليا أومضارعة ، هياكل اقتصادية ؛ وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة فى القارىء محركة له . ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقا من أوضاع اجتماعية ، وتأثرا بعوامل تاريخية ، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط ، بل هى تكتب على وجه الخصوص لقارىء ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه .

ويبدو أن البعد الاجتماعى للآثار الأدبية ، محددا على هذا الوجه ، قد كان من البداهة إلى الحد الذى لم يبعث الدراسين إلى العناية به العناية المطلوبة . لذلك فإنه لم يلق حظه من الدرس إلا على أيامنا هذه ؛ لأن الدراسات السابقة قد شغلت عنه بوصل الآثار بمنطلقاتها ، أو بالاقتصار عليها فى حدودها النصانية . على أن هذه الدراسات ، مهما انصرفت عن الجمهور القارىء ، لم تسقطه أبدا من حسابها وهى تتعامل مع النصوص الأدبية . فلقد اهتم به المفكرون اليونان ، برغم أنهم كانوا ، مثلما رأينا سابقا ، الواضعين الأول لمفهوم « المحاكاة » . وكان اهتمامهم بالقارىء فى نطاق الأثر الذى تحدثه المؤلفات الفنية فى متقبليها . ومما أثر عنهم فى هذا المقام أن المحاكاة ترمى إلى إحداث الشفقة والفزع فى المستمع لتنزع به إلى التطهر . ولقد كان لكل المدارس النقدية وكل النظريات الأدبية وقوف ، يتفاوت تركيزاً وعمقاً ، على الغاية من الفن ؛ ما هى ؟ وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم عبرة وحكمة ، أم متعة جمالية ، فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع إنما هو دائما وأبدا القارىء الذى تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب .

على أن بعض النظريات الأدبية كانت تهتم بالقارىء أكثر من نظريات أخرى ، ومن مسيراتها جميعا تم الوصول اليوم إلى اكتناه دور المتقبل فى فهم الآثار الأدبية ودرسها . ولعل أول عناية بارزة بالجمهور القارىء هى تلك التى نجدها فى النقد الأدبى الإنجليزى على عهد إدجار ألان پو (Edgar Alan Poe)[٢٦] . فلقد اهتم هذا الكاتب الروائى بالقارىء فى نطاق اهتمامه بالأثر الفنى الذى يزمع إحداثه فيه ، وصرح بأنه يفكر ، أول ما يفكر ، فى نوع الأثر الذى يقصد إليه ، وبعد ذلك يفكر فى الوسائل التعبيرية التى تلائمه . وهذه الوسائل عنده هى النبرة والصياغة وخصائص البناء . وكان لما صارح به پو القراء من أسرار الإنشاء الأدبى أثره الكبير فى النقد ؛ فلقد ناهض المفاهيم الرومانسية التى توغلت بالكتابة الأدبية بعيدا فى عتم التعبيرية ، مسدلة بذلك على الإنشاء حجباً بالقداسة كثيفة ، وكشف عما يبذله الكاتب من جهد ، وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت — بل إنه قد ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكدّ أن الإنشاء الأدبى يتطلب من الدقة والتحرى ما تتطلبه الرياضيات نفسها من تفكير منطقى ودقة هندسية . ولقد اقتفى الشاعر الفرنسى شارل بودلير (Baudelaire)آثار پو ، فنقل بعضا من مؤلفاته إلى الفرنسية ، وقاوم ، هو أيضا ، مفهوم « الإلهام » الرومانسى ، ملحا على ما فى الإنشاء الأدبى من جهد يبذله الشاعر أو الكاتب فى أثناء العمل . ومما أكده بودلير أن الأدب سيفيد حتما من كشف أسراره للقراء ، فى حين لا يمكن للاستمرار فى المغالطة إلا أن يُضرّ به . وعندما جاء الشاعر الفرنسى الشهير بول ڤاليرى (Valéry)قال : « لأشعارى المعنى الذى تُحمل عليه »[٢٧] .

وإذا كان النقاد المعاصرون قد رأوا فى عبارة ڤاليرى هذه مقولة من المقولات الأساسية التى سيقوم عليها ، فيما بعد ، الاهتمام بالظاهرة الأدبية موصولة بمتقبليها ، فإن ما فاتح به إدجار ألان پو أو بودليرأ وڤاليرى القراء من أسرار الإنشاء الأدبى ، لا يرمى ، عندهم ، إلى نقل الاهتمام بالأدب من حيث مصادره إلى حيث يتلقاه جمهوره ، بقدر ما كان يرمى إلى غاية عملية يمثلها السؤال التالى : كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذاك فى القارىء ؟ لهذا فإنهم ، عندما كشفوا عن أسرار الإنشاء الأدبى ساعة وضعه ، وعن صعوبة العمل ودقة المنطق فيه ، دعوا القراء إلى تناول الآثار الأدبية بعينى الجد الممحّصة ، لا بعينى الانبهار التى تكتفى بالإعجاب السطحى ، تقرّبه وتعجز عن فهمه . وإن مقاومتهم لمفهوم « الخلق » ، وما حفّ به من « إلهام » و« عبقرية » و« وحى » ، لترمى أساسا إلى الرفع من مكانة الأديب فى المجتمع ؛ إذ هو يتعب ويشقى ويعانى صعوبة التعبير ولا يتلقى وحيا يتنزل عليه . لهذا فإن إلحاح هؤلاء الشعراء المنظّرين على كشف أسرار الإنشاء الأدبى لم يلق امتدادا فيما سيظهر ، بعدُ ، للقارىء والقراءة من مفاهيم ، وإنما امتد فى نظرية « الإنتاج الأدبى » ؛ تلك النظرية التى رأينا أنها تهتم ، أكثر ما تهتم ، بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها . ولعل السبب فى ذلك إنما يرجع إلى أن أولئك الشعراء النقاد عندما اهتموا بالقراء فى معرض التفكير فى المسالك الموفية بهم إلى تحريك السواكن ، فلامسوا مشارف النظريات الحديثة ، كانوا إلى الالتصاق بالكاتب المبدع وبنواياه أقرب من التصاقهم بالجمهور القارىء . فالدراسات الأدبية ما زالت ، من خلال هذه المواقف ، تدور فى فلك المؤلفين ؛ فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها ، وهم الذين يوجدون لها وسائلها ؛ أما الجمهور فإنه محط نية وغاية مقصد ، يحيا على سبيل التقدير فى وجدان الكاتب فحسب[٢٨] .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارىء ، أول ما برزت ، واعية بمقاصدها ، فى نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية

(Sociologie de la littérature) . فلئن ركزت الدراسات فى هذا الاتجاه عنايتها على تدخل السياقات التاريخية فى نشأة الآثار الأدبية ، لقد ذهبت ، مع ذلك ، إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيث هو مصدر لها فحسب ، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها . ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعُد اجتماعى مجسم فى القراء وفى عملية القراءة .

إلا أن علم اجتماع الأدب سيكتفى بالقارىء الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له ، أى سيهتم فحسب بالقارىء الفعلى الذى يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها ، مثلما تؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر . وفى هذا الصدد ذهب روبير إسكاربيت (Robert Escarpit) ، وهو أحد المؤسسين الأعلام لعلم اجتماع الأدب ، إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارىء أو لجمهور من القراء . فهو ، عندما يضع أثره الأدبى ، يدخل به فى حوار مع القارىء . وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها ؛ فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المدّ بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس . ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارىء أنه يعمدُ إلى نشر أعماله . فالنشر ، فى ذاته ، خروج بالأثر الأدبى إلى القراء . ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ منذ اللحظة التى تنشر فيها ؛ إذ هى فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء [٢٩] . وإن ما ذهب إليه إسكاربيت لَيتفقُ اتفاقا ظاهرا مع ما كان قد ذهب إليه سارتر (Sartre) من قبل ، حين أكد أن الجمهور يمثل حالة انتظار للأثر الأدبى [٣٠] . وهو يعنى بذلك أن الأثر الأدبى يحيا ، قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ؛ فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو ، بعد النشر ، موجود بالفعل .

لكن ما القراءة ؟ ما المقصود بهذه العبارة التى سيقوم ، حولها ، على أيامنا هذه ، جدال كبير ؟ ليس من الهين تحديد مفهوم « القراءة » ؛ لأن كل النظريات التى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها . فكأن باب البحث فيها قد فتح فصدّه عن الانغلاق فرط الزحام

ليست القراءة ، عند الباحثين المعاصرين ، وإنهم لطوائف وطوائف كثيرة ، ذلك الفعل البسيط الذى يمر به البصر على السطور ؛ وليست هى أيضا بالقراءة التقبلية التى نكتفى فيها ، عادة ، بتلقى الخطاب تلقيا سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نيّة فى ذهن الكاتب . إن القراءة ، عندهم ، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . إنها فعل خلاق يقرّب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامة ، ويَسيْرُ فى دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا ، فنختلقها اختلاقا . إن القارىء وهو يقرأ ، يخترع ويجاوز ذاته نفسها ، مثلما يجاوز المكتوب أمامه . إننا فى القراءة نصبّ ذاتنا على الأثر ، والأثر يصبّ علينا ذواتا كثيرة ، فيرتد إلينا كل شىء فيما يشبه الحدس والفهم [٣١] . ولأن القراءة على مثل هذا التعقيد ، ولأن الإشكال فيها إشكال مضاعف ، عمد الباحثون المعاصرون إلى تفتيتها فى أسئلة عدّة ؛ منها : أيكتفى القارىء فى أثناء القراءة بملاقاة ذاته أم هو يتلقى شيئاً من خارجها ؟ وما الذى يختلج فى ذهن القارىء وفى ضميره فى أثناء القراءة ؟ وهل القارىء يقرأ بحرية أو هو يترسم خطى قارىء ضُمِّنَ بالنص ؟ وما الذى يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤون ؟

ولقد أسلم التفكير فى القراءة الباحثين إلى التساؤل عن الكتابة نفسها ، وعن صلتها بالقراءة . وإذا الكتابة والقراءة عندهم وجهان لفعل واحد ، لا سبيل ألبتة إلى فصل أحدهما عن الآخر . فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ؛ إذ القارىء هو الذى يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل . ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة . إنها ، فى آخر المطاف ، فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب . إن النص نداء ؛ والقراءة أن تلبى النداء . وهكذا ، فالتفاعل بين القراءة والكتابة على أشد ما يكون ؛ إذ لا وجود لأى منهما إلا بوجود الآخر [٣٢] .

على أن فهم « القراءة » هذا الفهم النازع إلى التجريد ، قد حرك ضده بعض المفكرين فحاولوا البت فيه ، انطلاقا مما قالوا به من نظريات تصل الآثار الأدبية بمصادرها . من ذلك مثلا أن بيار ماشيرى(P. Macherey) [٣٣] ، وهو أحد أعلام نظرية « الإنتاج الأدبى » ، قد أكد أنه لا فصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية ؛ إذ الأثر الأدبى لا يوجد مكتوبا إلا على اتصال بقارىء أو بقراء متعددين . ولكنه ، وهو يقرر هذه الحقيقة ، رجع إلى نظريته فأكد أن الظروف التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها الظروف التى تؤثر فى القراءة ، بل هى نفسها الظروف التى تؤثر فى عملية التخاطب عموما . وهنا حذر من مغبة التخلص من « أسطورة الكاتب » للوقوع فى « أسطورة القارىء » ؛ فالأمر ، عنده ، لا يعدو أن نكون قد تركنا « وهما » لنأخذ بـ « وهم » آخر . وإذا نحن وصلنا ، بعد كثير من الجهد ، إلى أن دراسة الآثار الأدبية من حيث ما يتدخل فى نشأتها من عوامل لم تمكن من إدراك أسرار الخلود الذى تحظى به ، فإن درس القراءات المتعددة للأثر الأدبى الواحد سيوصلنا حتما إلى العجز عن إدراك أسرار جماله الخالد ؛ لأن العوامل التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها العوامل التى تؤثر فى القراءة .

ومهما يكن هذا القياس الذى استخدمه ماشيرى طريفا ، فإنه يقوم على فهم معين للقراءة . إن القراءة ، عند ماشيرى ، تقبل سلبى لمعنى جاهز حدده الكاتب من قبل ووضعه فى أثره ، فلم يبق للقارىء إلا أن يبحث عنه ويظفر به . هذا الفهم الذى سلم به ما شيرى للقراءة يطابق الفهم الذى شاع لها عند بعض

المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسى . وقوامه القول بوحدانية المعنى monosemie ، فى حين أن القراءة ، فى نظر الآخذين بها مفهوما ، فعل خلاق لا يقل تأثيرا فى عملية الإنتاج عن تأثير الكتابة نفسها . ولقد رد بعض المفكرين على ما شيرى بالاعتماد على ماركس نفسه ، وعلى نظريته فى الاستهلاك على وجه التحديد ؛ فهو يعد الفعل الاستهلاكى جزءاً من الإنتاج لا سبيل إلى إسقاطه منه . ونظرية ماركس فى الاستهلاك هى التى وضحها الكاتب المسرحى الذائع الصيت برتولد بريشت (Brecht) حين أكد أن الحصول على الإمتاع الجمالى لا يتم لصاحبه بفعل سلبى أبدا ؛ إذ هو يتطلب منه بذل الجهد والمعاناة . ولقد ضرب بريشت لذلك مثلا تناقله الدارسون كثيرا من بعده ؛ قال : « إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفكين » إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء إلى الفم (٣٤) . على هذا الأساس ميز مفكرون ماركسيون جدد بين ظروف الإنتاج وظروف التقبل ، ولاحظوا ، انطلاقا من المفهوم الذى وضعه ماركس للإنتاج ، أن الاستهلاك الأدبى باعث على الإنتاج ، وأن الكتاب يضعون آثارهم ، أحيانا ، تحت الطلب ، تماما مثلما يستدعى الاستهلاك الإنتاج ويحثّ عليه . إن الكاتب إذن ، وهو يضع أثره ، يضع أداة للتداول ، ويضع حاجات لابد له من إرضائها . ومن هنا وصل المفكرون الماركسيون الجدد إلى أن الكاتب يخلق جمهوره مثلما يخلق الجمهور الكاتب . ولقد لاحظوا ، فى معرض تهذيبهم لنظريتهم ، أن التقبل ليس غاية قصوى للكتابة ، لأنه يبعث أحيانا على إيجاد كتابات أخرى تظهر فى المستقبل . والذى وصل إليه المفكرون الماركسيون الجدد هو أن الاقتصار على دراسة ظروف الإنتاج فحسب لا يمكّن وحده من فهم الآثار الأدبية ؛ ففى هذا الاقتصار حذف للمتقبل والمتلقى ، وما أثرهما فى الكتابة بأقل من أثر ظروف الإنتاج فيها ؛ فلابد إذن من العناية بالجمهور القارىء فى التعامل مع الآثار الأدبية(٣٥) .

ولئن أفضى الجدل الذى قام بين المفكرين المتأثرين بالنظرية الماركسية إلى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارىء فى سبر معالم الآثار الأدبية ، فإن الفضل ، كل الفضل ، فى لفت الأنظار إلى مفهوم « القارىء » ودوره فى الإنشاء الأدبى إنما يرجع إلى نظرية « التخاطب » . ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت ، فى درس التخاطب ، بالأطراف الثلاثة المعنية به ، وهى الباثّ والخطاب والمتقبل . واعتنت نظرية التخاطب ، على وجه الخصوص ، بمرور البلاغ من الباثّ إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال ، ورأت أن الباثّ يسجل بلاغه فى الكلام حسب قواعد فى التسجيل تواضع عليها الناس ، وأن المتقبل يعمد إلى فكّ رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها . غير أن إيصال البلاغ ، فى الغالب ، مغامرة لا تتم دائما بسلام ؛ فمهما بذل الباث من جهد فى تفادى عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم ، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها . ولقد كان لهذه النظرية أثر ملموس فى درس الآثار الأدبية ، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا ؛ إلا أنهم رأوا التخاطب فى الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادى ؛ فمنتهى أمل الباث فى التخاطب العادى أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل ؛ لذلك نجده يستعمل المشترك من الصيغ تجنبا للتحريف وحسما لسوء الفهم . والذى يساعده على ذلك ارتباط البلاغ ، عادة ، بالمرجع أو السياق يحضُرُ القارئَ فى أثناء القراء فيتجنب به الوقوع فى الخطأ . إن الخطاب العادى يقوم فى أساسه على الوظيفة المرجعية . أما التخاطب الجمالى فى الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له ، ومن ثم فإن العثرات فيه كثيرة ، والعقبات كأداء . ومن هنا حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية فى التخاطب العادى . ولذلك كان الغموض فى الأثر الأدبى ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه على أشد ما يكون(٣٦) .

والمهم فى نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض فى الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها . ولأن التخاطب فى الأدب غامض ، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له ، يتوقع الباث (أى الأديب) من القارىء أن يقوم بالتأويل فى أثناء القراءة ، وينتظر منه أن يثرى البلاغ الأدبى بإضافات شخصية من عنده ، يسلطها عليه . ولأن التخاطب الأدبى غامض فى أساسه ، يعمد القارىء ، كلما واجه نصا أدبيا ، إلى امتحانه ، فيختبر قدراته على تحمل المعانى الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل . ومن هنا كان الأثر الأدبى ، فى نظرية التخاطب ، أثرا مفتوحا(٣٧) ، يستدعى التأويلات المتعددة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه .

على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم « القراءة » فى التعامل مع الآثار الأدبية ، ما كان لها أن تفضى إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة ، لو لم ترتكز على مسيرة تاريخية قامت بها الآداب إنشاء ودرسا . فلقد حامت حول الآثار الأدبية ، منذ وجودها ، أسطورة المعنى المطلق ، تتضمنه وتنطق به ، فكانت القراءة ، بدورها ، غارقة فى أسطورة الإطلاق . فالكاتب ، فى هذا الفهم للأشياء ، يضع فى أثناء الكتابة ، فى أثره ، معنى واحدا هو المعنى الذى قصد إليه ، أو الذى طلب منه تبليغه والإفصاح عنه . والقارىء ، فى هذا الفهم أيضا ، ينصت إلى الأثر ويحسن الإنصات ، فيقاد شيئافشيئا إلى الظفر بالمعنى الذى كان الكاتب قد قصد إليه . ولقد كانت أسطورة « المعنى الموحد » سائدة فى الكتابة والقراءة ، فى القديم ؛ لأن البناء الاجتماعى كان ، آنذاك ، خاضعا لحكم الإطلاق . فكلما كانت السلطة محصورة فى نطاق ضيق من التشريع والتنفيذ ، وكلما كان الاستبداد السياسى على أشده فتكا وقهرا ، كان التعامل مع الأدب قائما على أسطورة المعنى الموحد . وإن هذه القاعدة العامة لتتأكد فى القديم بانتماء كل من الكاتب والقارىء إلى السلطة فى البلاطات ، وبخضوع الكتابة إلى شرائط معلومة وصارمة ، يعرفها الكتاب والقراء جميعا(٣٨) . واقتراب الكاتب من القارىء

هو الذى جعل البلاغ الأدبى يصل ــ مثلما انطلق ــ دون تحريف أو تغيير ؛ إذ الصوت هو الصدى ، فكان المعنى ، من ذلك ، موحدا فى البث موحدا فى التلقى . ومما يؤكد هذه القاعدة فى زماننا الحاضر أن دارسى الآداب فى المجتمعات التى يحكمها الاستبداد المركز فى دولة قاهرة ، لا تعتمد الساسة بل تعتمد الإداريين فحسب ، وتعد شعوبها دَعِيَّةً بالمعنى الجماعى ، وخَوَلاً ، يتمسكون بوحدانية المعنى أيما تمسُّك ،ويقاومون أى نزعة إلى التأويل[٣٩] . أما العهود التاريخية التى شهدت تصدعا طفيفا فى مركزية السلطة ، أو التى قلقت فيها أجزاء الدواليب القامعة ، فإن أسطورة المعنى الموحد كثيرا ما تفسح المجال فيها إلى التعدد النسبى للمعانى . وهذا التعدد نجده فى مقولة « الظاهر » و « الباطن » ، تستعمل تعلة لإنطاق النصوص بالمعانى الكثيرة المتضاربة فى بعض الأحيان ؛ ونجده فى القول بأن للكلام وجوها كثيرة يحمل عليها حسب المقامات . وأما المجتمعات التى اضطربت فيها الشرائح الاجتماعية واصطرعت فقالت بالديمقراطية ، واعترفت للطرف الآخر المعارض بحقه فى المخالفة ، فإن تعدد المعانى (polysemie) هو الذى ساد فيها ، فى حين انتفت منها أسطورة « المعنى المطلق » . إن الحقيقة فى هذه المجتمعات لم تعد حكرا على طائفة من الناس دون طوائف أخرى ، والمجاهرة بالمخالفة أصبحت حقا مشروعا يحميه القانون . أما الأدباء ، فى هذه المجتمعات أيضا ، فقد وجدوا أنفسهم أطرافا فى معترك الصراع الاجتماعى ، فاتخذوا فى إنشائهم المواقف ، وفُهمت أعمالهم الأدبية على غير الوجوه التى أرادوها لها . ثم إن انتشار التعليم ، وتكاثر وسائل البث والتخاطب ، وتطور وسائل الإعلام ، كل ذلك وسع من دائرة القراء فتكاثروا . ومن هنا كان الأثر الأدبى الوحيد يقرأ القراءات الكثيرة وتوضع له التأويلات المتباينة أو المختلفة[٤٠] .

ولكن هل الإقرار بتعدد المعانى يدل على أن كل القراءات التى توضع لأثر من الآثار الأدبية صالحة مهما كانت قيمتها ؟ أو هل هو يعنى أن كل القراءات ــ مهما اختلفت وتباعدت وتنافرت ــ تتساوى فى القيمة ؟ لقد رأى الدارسون ، فى هذا الموطن ، أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئا من التحديد لتكاثر القراءات . فالأثر الأدبى ، مهما كان غامضا ، يحوى دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحدّ بها فهمه . وأول هذه الحدود اللغة التى يظهر فيها ؛ فإن العلامات فيها تحيل على ثقافة وعلى حضارة وعلى مجتمع . إن اللغة التى يكتب بها الأثر الأدبى وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشىء من الموضوعية لابد لها منه . أما الحدود الأخرى فهى مضمنة ببناء النص نفسه ؛ بذلك الغموض الذى يتعهده ، وبتلك الفراغات التى يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارىء أن يملأها ، وبتلك الدعوات التى توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملا جماليا لا تعاملا وثائقيا . إن هذه الحدود تلزم القارىء بشىء من الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده ، ولطبيعة العصر الذى ألف فيه . فليس للأثر الأدبى إذن معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه ، وليس الأثر الأدبى منفتحا انفتاحا مطلقا لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له[٤١] .

وهكذا فإن الاهتمام بالبعد الاجتماعى للظاهرة الأدبية مجسما فى القراءة قد مكن الباحثين من بلورة نظرية فى خلود الروائع الأدبية . فالآثار الأدبية الفذة تخلد وتستمر بعد أن تفنى السياقات الاجتماعية التى أنشأتها ، لأنها تظل ، مع الأيام ، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل . وهى إنما تقدر على ذلك لأنها فى حوار مفتوح مع القراء ؛ لا لأن هذا العامل أو ذاك أثر فى نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك . قال رولان بارط : « لا يحظى الأثر الأدبى بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنى واحداً فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارىء الواحد معانى عدة فى متجدد اللحظات »[٤٢] .

ولأن الوصول إلى مفهوم « القارىء » و « القراءة » قد كان من دروب عدة ومن منطلقات نظرية مختلفة ، وجدنا الدارسين لا ينفون أن تكون للآثار الأدبية ظروف سبقت نشأتها وأثرت فيها . ثم إنهم لم ينفوا أيضا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية فى الآثار الأدبية ، إلا أنهم ألحوا ، إلحاحا ظاهرا ، على أن التاريخ الذى يعيشه الأثر الأدبى إنما هو تاريخ تقبّله ، أى تاريخ استمراره فى تحريك السواكن ، وتاريخ قدرته على أن : « يظل هو دائما ، وعلى أن يتجدد باطراد ، من غير أن يطرأ عليه البلى »[٤٣] .

ولم تقف الأبحاث المعاصرة عند هذه النتيجة المهمة فى تاريخ الدراسات الأدبية بل هى قد أنعمت النظر فى « الكاتب » و « القارىء » ؛ فتساءلت عن كل منهما ، وعن الدور الذى يضطلع به فى الإنشاء الأدبى ، وعن مكانته فى الأثر نفسه . وحصلت من ذلك على نتائج ، إن تكن مؤقتة ، فهى على غاية من الأهمية .

ومن النتائج التى حصلت عليها هذه الأبحاث فى هذا الموضوع ، أن الباث فى الآثار الأدبية ليس هو ذلك المؤلف المعروف تاريخياً ، إنما هو الراوى حينا ، وضرب من « الأنا » الثانية للمؤلف حينا آخر . وهو ، على كل حال ، شخص دمث الأخلاق ، حلو المعشر ، مهذب . وآية ذلك ، عند الباحثين ، أن الصورة التى نتمثلها للمؤلف فى أثناء القراءة تختلف كثيرا عن المؤلف الحقيقى . ومثلما كان الباث شيئاً آخر غير المؤلف ، كان القارىء شيئا آخر غير القارىء الحقيقى أيضا . إنه قارىء فى النص يوازى الراوى حينا ، وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة ، وهو قارىء ضمنى فى الأثر ، حينا آخر ، يتجسم فى الدعوات والإشارات والتلميحات التى تحث القارىء على ملء فراغات النص من عندياته . وإن هذه الإشارات لتكثر فى الآثار الأدبية المعاصرة حتى تكاد تكون سمة بارزة من

سماتها ؛ إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارىء حين جعلت منه طرفاً فى النص ، توكل إليه مهمة المشاركة فى تأليفه[٤٤] . ولأن فى النص الأدبى مؤلفا وراويا وكاتبا ، ولأن فيه قارئا حقيقيا وقارئا ضمنيا وقارئا متوهما ، ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيه ، وهو جدل نعيشه فى أثناء القراءة .

على أن أبرز ما أوصلت إليه عناية الباحثين «بالقارىء» و«القراءة» هو نظرية «جمالية التقبل» L' esthètique de la réception)[٤٥] ؛ فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها فى ألمانيا الغربية صدى طيبا لدى الدارسين ، وأثارت من حولها نقاشا ثريا جدا . ولئن عرفت نظرية «جمالية التقبل» منسوبة إلى جامعة كونستانس (Université de Constance) فإن أشهر ممثليها إنما هو هانزروبير ياوص (Hans Robert Yauss) ؛ فهو الذى بلور لها مفاهيمها الأساسية ، وهو الذى رجع إليها بالتعديل والمناقشة والتطوير كلما استصوب حجج معارضيه من النقاد الباحثين .

لقد أخذ ياوص بمفهوم «أفق الانتظار» (Horizon d' attente) حتى لا تكون دراسة التقبل مجرد إحصاء لردود الأفعال الفردية فى القراءة ؛ وهى ردود أفعال مشبعة بالانفعال الذاتى وكثيرة التشعب . ثم إنه ميز مع موكاروفسكى (Mukarovsky) ، وهو أحد الشكلانيين اللغويين ، بين النص الأدبى من حيث هو «علامة ملموسة» و«الموضوع الجمالى» مجسدا فى وعى القارىء بالجمال فى أثناء القراءة . ولقد ذهب ياوص إلى أن الأثر الفنى يتجه إلى قارىء مدرك ، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية ، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها ، فكأن أفق الانتظار ، عنده ، يتجسم فى تلك العلامات والدعوات والإشارات التى تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقى الأثر . وإن أفق الانتظار ، على هذه الصفة ، يحيا فى ذهن الأديب فى أثناء الكتابة ، ويؤثر فى إنشائه أيما تأثير . ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون ، مثلما يختار أن يجعل الانتظار يخيب . وإن فى تواريخ الآداب آثاراً خيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منوها بالمجاراة ، وهذه الآثار هى التى خلقت منعرجات فى مسيرة الإنشاء الأدبى التاريخية . والمثال الذى يستشهد به فى هذا الموطن هو رواية «دون كيشوت» لسرفانتيس . والأثر الذى يخيب انتظار الجمهور ، فيخرج على السنة الأدبية ، هو الذى يطور من قيم التعبير والتقويم ، ويخلق حاجات جديدة وانتظارا جديدا ، ويخلق — من ثم — مؤلفات جديدة[٤٦] .

ولقد قال ياوص بمفهوم آخر ، هو مفهوم «المسافة الجمالية» (Distance Esthètique) ، حاول أن يهذب به نظريته تهذيبا حسنا . ويعنى به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبى نفسه وأفق انتظاره . ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر ، أى من تلك الأحكام النقدية التى يطلقونها عليه . وهنا أكد ياوص أن الآثار الأدبية الجيدة هى تلك التى تصيب انتظار الجمهور بالخيبة ؛ إذ الآثار الأخرى التى ترضى آفاق انتظارها ، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين ، هى آثار عادية جدا ، تكتفى ، عادة ، باستعمال النماذج الحاصلة فى البناء والتعبير ؛ وهى نماذج تعوّد عليها القراء . إن آثاراً من هذا النوع هى آثار للاستهلاك السريع ، سرعان ما يأتى عليها البلى . أما الآثار التى تخيّب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها ، فهى آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن ، أو هى آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا .

وإذا رمنا تلخيص نظرية ياوص على سبيل الإيجاز قلنا إن موضوع الدراسة الأدبية عنده ليس تحليل النصوص تحليلا بنيويا مضمنا بها ، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتصلة بالكاتب وبالأثر ، وإنما هو التخاطب الأدبى من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص . إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبى عمّا لم تجب عنه الآثار السابقة من قضايا ، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا .

إن التأمل فيما وصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج ، على مستويى التنظيم والتطبيق ، يفضى بصاحبه إلى التساؤل عن الأرض التى يقف عليها .

فإذا كانت الدراسات التى أقبلت على الإنشاء الأدبى تصل بينه وبين السياقات التاريخية التى أنشأته ، قائلة بـ «المحاكاة» أو بـ «الخلق» أو بـ «الواقع الاجتماعى» أو بـ «نظرية الإنتاج» ، قد جردت الآثار الأدبية من خصائصها الفنية ، وتعاملت معها مثلما تتعامل مع الآثار الفكرية ، برغم التأكيد الملح على أن الجمال هو ما يميز الكلام الأدبى عن غيره من الكلام ؛ وإذا كانت الدراسات الأخرى التى اهتمت ، أكثر ما اهتمت ، بالآثار الأدبية نفسها ملحة على جانب الأدبية فيها ، فعمدت إلى وصفها الوصف المتعلمن ، قد أدت إلى تجاهل التاريخ وأمعنت فى الهروب منه ، وأقرت بوجود الجمال فى النصوص ولم تدر إلى إدراكه سبيلا ؛ وإذا كانت الدراسات الحديثة التى أخذت بمفهوم «القراءة» فعلقت عليه الآمال العريضة فى إدراك الجمال الأدبى وأسراره ، قد فتحت للأسئلة أبوابا لم يدخل منها جواب واحد ثابت ومقنع .. فما العمل ؟!

أنكتفى بأن نقول ، مع بعض الدراسين ، إن الأبحاث الأدبية قد رمت بنفسها ، منذ العهد الرومانسى ، فى مغامرة خطرة عليها حين رغبت فى أن تحصل على حظها من العلم فى درس الإنشاء الأدبى ، فأقبل النقاد والدارسون فيها على العلوم الدقيقة والإنسانية ، يستعيرون منها المناهج والطرائق والممارسة والمصطلح ، فما حصلوا إلا على نتائج تطلق فرضياتها تطليقا ؟ أليس ما تسعى إليه العلوم إنما هو الحصول على القوانين الثابتة

والقواعد المطردة ؟ وأليس ما حصلت عليه الدراسات الأدبية ، وهى تأخذ بالتعلمن ، إنما هو تعدد القراءات وتعدد المعانى ؟!

أم نجنح ، مع دارسين آخرين ، إلى مسعى توفيقى يهادن المتناقضات ولا يحسمها ، فنقول إن الدراسة الأصلح بالأدب هى تلك التى تتناوله من حيث ما يؤثر فى نشأته من عوامل ، ومن حيث ما لنصوصه من جمال فى البناء والتركيب والصياغة ، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب ؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيقى وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقا فيما نقد به الاتجاه الآخر ، لا فيما قرره من حقائق . فالأبحاث التى ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا فى مؤاخذة الاتجاهين الشكلانى والبنيوى على الهروب من التاريخ ؛ والأبحاث الشكلانية والبنيوية بأنواعها ، محقة جدا أيضا فى اتهام «أبحاث النشأة» بالمغالطة فى السعى إلى نقل الفكرة (وهى فكرة نتوهمها فى الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع ؛ وأبحاث «جمالية التقبل» محقة جدا ، هى أيضا ، فى اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال «القراءة» والجمهور .

الهوامش :

١ - بينما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته لأنهم ، بمحاكاة الأشياء فى الطبيعة ، يحاكون الصور لا «المُثل» ، ويقعون فى المغالطة ، ذهب أرسطو إلى أن الشعراء لا يحاكون الأشياء فى الطبيعة ، وإنما يحاكون المُثل نفسها ؛ فهم فى الشعر ، أشبه ما يكونون بالفلاسفة فى الحكمة ، ينطقون جميعا بالمعرفة . راجع ذلك فى :

Platon: la république, traduction et notes par R. Baccou, edition Garnier- Flammarion, Paris 1966, pp. 59-60-61 de l'introduction et livre III texte original.

Aristote: Poetique expliquée littéralement et annotée par se Parnajon traduction Française de Egges. ed Hachette, Paris 1879.

٢ - راجع فى ذلك : Danil Delas et Jacques Filliolet: Linguistique et Poetique, ed. Larousse. coll: Langue et Langage, Paris 1973, p.14 et 15.

ولقد كان النقد العربى الإسلامى يتحرك فى إطار البلاغة القديمة ، فكانت نتائجه أشبه ما تكون بما قام عليه النقد الكلاسيكى فى أوربا . وإذا كان التفكير فى الأدب لم يتأثر رأسا بالتفكير اليونانى فيه ، فإن النقاد العرب قد اطّلعوا على الفكر اليونانى بعامة وخبروه .

٣ - كانت لبعض الرومانسيين الأوائل ميول اشتراكية ظاهرة ، سبقت النظريات الاشتراكية أو مهدت لها السبيل وعاصرتها . وفى روايات الكاتبة الفرنسية جورج صاند (G. Sand) مثال على ذلك . والأبعاد السياسية للحركة الرومانسية دعتها إلى مواجهة المذهب الكلاسى فى إنشاء الأدب وفى فهمه تلك المواجهة العنيفة .

٤ - ذكر جوزيف يورت أن عبارة «الخلق» قد استعملت ، فى كتابات الرومانسيين فى شىء كبير من الحذر ، أول الأمر ، لأنها كانت خاصة بالذات الألهية ، ثم مرت بقناة التشبيه فى قولهم : «إن الأديب يخلق عالمه مثلما يخلق الله العالم» ، واستقلت بذاتها فيما بعد ، فشاعت فى الاستعمال مطلقة . انظر كتابه :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par le critique journalistique. ed. Jean Michal Place, Paris 1980, p. 16-17.

وفى هذا الكتاب أجمل يورت تلخيصا مهما جدا لكثير من النظريات فى نقد الأدب ودرسه ، فصار يغنى عن الرجوع إلى المصادر نفسها .

٥ - نذكر على سبيل المثال المقدمة التى مهد بها فكتور هيجو لمسرحيته الشهيرة كرومويل :

Victor Hugo: Cromwell. ed. Flammarion, Paris 1927.

٦ - لقد دخلت الدراسات الأدبية من عهد سانت بوف وتين فى سعى حثيث إلى التعلمن ، فاستعارت من العلوم المناهج والمصطلحات والممارسة . وكان ذلك وهى تدرس الآثار الأدبية درس نشأة ؛ أو وهى تقتصر عليها فى حدودها النصانية ، أو وهى تنظر إليها من خلال جمهورها القارىء .

٧ - من الذين أخذوا بمفهوم «الانعكاس الآلى» جورج بليخانوف وفلاديمير إليتش لينين ، وأتباع لهما كثيرون . راجع فى ذلك :

Georges Plekhanov: L'art et la vie sociale. Textes choisis et presentes par Jean Freville, ed. sociales, Paris 1949.

Vladimir Lenine: Sur la litterature et l'art. Textes choisis et présentés par Jean Freville. ed.Sociales, Paris 1957.

وأجود ما ألف عن مفهوم «الانعكاس» عند لينين ، بحث كتبه بيارماشيرى (P. Macherey) وأثبته فى مؤلفه : نحو نظرية للإنتاج الأدبى :

Pour une theorie de la production litteraire. ed. Maspers, Paris 1971.

٨ - استشهد بذلك كثير من الدارسين ، منهم على سبيل المثال :

Claude Prévost: Littérature, Politique, Ideologie, ed. Sociales, Paris 1973. pp. 23-24-25.

Joseph Jurt: la réception de la litterature par la critique journalistique (introduction).

٩ - ورد تفصيل ذلك فى :

Pierre V. Zima: Pour une sociologie du texte litteraire. U.G. Editions. coll. 10-18, Paris 1978, p. 167.

ولخص يورت فى كتابه المذكور سابقا أبحاثا كثيرة فى ذلك .

١٠ - P.V. Zima, op. cit.p. 169.

١١ - المرجع السابق ، الصفحات ١٧١ وما يتبعها .

١٢ - المرجع السابق ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩ .

١٣ - المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

١٤ - تلتمس هذه النظرية خاصة في :

Pierre Macherey: Pour une theorie de la production litteraire

Renee Balibar: les Francaise fictifs. Hachette, Paris 1974.

١٥ - نذكر منهم على سبيل المثال بيار ماشيري ، وكلود دوشي (Claude Duchet) ، وجاك لينهاردت (Jacques Leenhardt) ، ومن أبرز ما يذكر لهم في الاتجاه :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la litterature comme forme ideologique: quelques hypothesis Marxistes in Revue "Litterature" no 13. Larousse, Paris 1974, pp. 29-48.

١٦ - راجع في ذلك :

T. Todorov: Poetique-in qu' est ce que le stucturalisme? Seuil, Paris 1968, p. 102.

١٧ - ورد ذلك خاصة في كتاب زما (Zima) المشار إليه سابقا ، في مواطن عدة ، منها الصفحات ٣٠ وما جاء بعدها .

١٨ - المرجع السابق ، الصفحات : ٤١ وما جاء بعدها .

١٩ - راجع في ذلك :

T. Todorov: Theorie de la litterature. Textes des Formalistes Russes, pp. 114 a 137.

وراجع أيضا :

R. Barthes:-S/Z, Seuil. Paris 1970.
-Essais Critiques, Seuil, Paris 1964, p. 140.

٢٠ - J. Tynianov: in Theorie de la litterature. Textes des Formalistes Russes, pp. 144 a 137.

٢١ - R. Barthes: S/Z, p. 12.

٢٢ - المرجع السابق ، الموطن نفسه .

٢٣ - المرجع السابق ، الموطن نفسه .

٢٤ - استشهد به كثير من الباحثين ، منهم بريفوست ، وجوزيف يورت ، في كتابيهما المذكورين سابقا ، في المواطن المذكورة نفسها .

٢٥ - ورد ذلك مفصلا في :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par la critique journalistique, p. 21.

Hans Robert Jauss: Poiesis: l'experience esthetique comme activite de production (construire et connaitre) in Le temps de la reflexion. Gallimard, Paris 1980, p. 203.

٢٧ - P. Valery, Revass ed-Pleiade, Paris 1960, p. 1109.

٢٨ - جوزيف يورت : كتابه المذكور سابقا ص ٢٣ .

٣٠ - جان بول سارتر : ما الأدب ؟ استشهد به جوزيف يورت في الكتاب المذكور سابقا .

٣١ - المرجع السابق ص ٢٤ .

٣٢ - جوزيف يورت : المرجع السابق ص ٢٤ .

٣٣ - راجع :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la litterature comme forme ideologique: quelques hyopthesis Marxistes-in Revue Litterature, no-13, Paris 1974, pp. 20-48.

٣٤ - Bertolt Brecht: Ecrits sur la litterature et l'art ed. l'arche, Paris 1970, p. 56.

٣٥ - وصل إلى ذلك باحثون كثيرون في نطاق ما يعرف بمدرسة فرنكفورت ، نذكر على سبيل المثال :

Adorno, Jauss Leser, Gesselleschoft.

٣٦ - جوزيف يورت في كتابة السابق الذكر ص ٢٦ - ٢٧ .

٣٧ - Uberto Eco, L'oeuvre Ouverte, ed. Seuil Paris 1965.

—— La structure absente, Paris 1972.

٣٨ - Jacque Dubois: L'institution de la litterature (introduction a une sociologie) Nathan / Labor. Brussels 1978, p.20 .

٣٩ - لنا في النقد الأدبي المنسوب إلى الماركسية اللينينية في الاتحاد السوفياتي دليل ناطق على ذلك . فهؤلاء النقاد لا يقبلون أبدا أن تكون للآثار الأدبية سوى معانٍ واحدة ، والقول بخلاف ذلك يعني طعنا في العقيدة التي يعتنقها الحزب الحاكم هناك . ثم إن التعبير وما إليه إنما هو من قذر المجتمعات الرأسمالية ولا معنى له ، في نظرهم ، في المجتمعات الاشتراكية . راجع ذلك في كتاب «زما» المذكور سابقا ، ففيه تحليل ضاف لهذه الظاهرة .

٤٠ - جوزيف يورت : الكتاب المذكور سابقا . ص ٢٧ .

٤١ - P.V. Zima, Pour une sociologie du texte Litteraire, p. 53-61.

٤٢ - استشهد به جوزيف يورت في كتابه المذكور سابقا ص ٢٨ .

٤٣ - Arthur Hizni, la litterature et le lecteur, ed. Uiniversitaire, Paris 1959.

٤٤ - راجع في ذلك :

H. R. Jauss. Poeisis in le temps de la reflexion.

H. R. Jauss, Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris, 1978.

Arnold Rothe, Le role du lecteur dans la critique allemande contemporaine-in Revue Poetique, Decembre 1968, pp. 96-105.

٤٦ - المرجع السابق ، الصفحات نفسها .

النصّ الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه "صناعة النصّ" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السّامي"

محمد الهادى الطرابلسى

نروم فى هذا البحث تبين الصورة التى يعالج بها حد النص الأدبى ، والتى توضع بها قضاياه فى الحديث ، وذلك من خلال كتابين صدرا سنة ١٩٧٩ ، هما كتاب «صناعة النص»[١] لميشال ريفاتار ، وكتاب «الكلام السامى»[٢] لجون كوهين .

هذان الكتابان يمثلان ـ كل فى اتجاهه ـ آخر وليد من مواليد الحضارة الغربية فى ميدان علم النص ومباشرته ؛ وكلاهما يمثل تكملة فى نطاق مشروع واسع ، كانت لبنته الأولى كتابا آخر صدر قبله ؛ فكتاب «صناعة النص» لريفاتار سبقه كتاب «رسالة فى الأسلوبية الهيكلية» للمؤلف نفسه ؛ وقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧١[٣] ؛ وكتاب «الكلام السامى» لجون كوهين سبقه كتاب «بنية الكلام الشعرى» للمؤلف نفسه ، وقد صدر[٤] سنة ١٩٦٦ .

ولقد كان لكل من المؤلفين بحث واسع فى النص الأدبى فى الكتابين اللذين ندرسهما ، دون أن يكون أيهما قد قصد إلى ضبط نظرية فى النص :

أما ريفاتار فكان يقصد إلى البحث فى أقوم سبيل لتحديد الظاهرة الأدبية فى النص ؛ فكان وصوله إلى النص بعد تخطى عقبتين ، عقبة «الأدبية»[*] وكيفية حل مشكلها ، فعقبة العلوم والمناهج القاصرة عن بلوغها ، أو الكفيلة بذلك .

وأما جون كوهين فكان يقصد إلى إقامة نظرية فى الإنشائية ؛ فواجه مجموعة من المشكلات ، منها مشكلة النص هذه .

وريفاتار باحث أمريكى من رواد الأسلوبية الهيكلية ، بل هو زعيمها . ومن أبرز العلوم التى قاومها فى كتابه : الإنشائية ؛ فإنها فى رأيه تحطم النص . وجون كوهين باحث فرنسى من رواد الإنشائية والمدافعين عنها ، وممن يرى أنها أهل للإيفاء بحق النص من الدرس والتحديد . وكلاهما مطلع على كتابات زميله ؛ وفى كتابيهما الأخيرين إشارات إلى بعض مواقف أحدهما والآخر ، وانتقادات لها ؛ فلقد قام فيهما حوار مباشر بينهما .

وقد بدا جون كوهين فى كتابه «الكلام السامى» أطول نفسا وأوضح جهازا نظريا من ريفاتار . ويرجع ذلك إلى

أنه أقام نظرية إن لم تكن فى النص أو فى علمه فإنها تكشف عن منزلة النص منها . وقد خرج كتابه متسلسل الفصول ، منسجم البحث ، فكان نظريا من أوله إلى آخره ؛ فى حين جاء بحث ريفاتار فى قالب فصول متعددة وقابلة لأن يستقل بعضها عن البعض الآخر . وهى تتوزع على قسمين : قسم يضم ستة فصول نظرية متنوعة ؛ وقسم يضم عشرة فصول تطبيقية مختلفة .

والملاحظ أن كلاً من العنوانين المختارين يسهم فى تدقيق مقصد صاحبه :

أما ريفاتار فقد عنون كتابه «صناعة النص» (La produc-tion du texte) ولم يدقّق مقصده من لفظ production . ومدلول هذا اللفظ ينتمى ـ كما هو واضح ـ إلى السجل الاقتصادى . واتجاه ريفاتار ـ وهو هيكلى المنهج ـ إلى ربط جهاز النص بجهاز الحياة الاقتصادية ليس مستبعدا ، ولكن طبيعة علاقة النص بالاقتصاد غير واضحة هى نفسها : فهل كان يقصد صنعة النص ؟ أى كيفية إنشاء النص ؟ أو كان يقصد إنتاج النص ؟ أى ما يولّده النص ؟ لا شىء يسمح بالبت فى ذلك . وأغلب الظن أن يكون قَصَد الصورة التى يخرج فيها النص ، والتى قد يصحّ لها مصطلح «هيئة» النص ، مع الملاحظ أن هذا العنوان يعكس فكرة لريفاتار ضمنية ، يوحى بها كل فصل من فصول بحثه ، وهى أن لا سبيل إلى إقامة نظرية فى القضية ؛ فقوام الأمر كله على التحليل عنده . والتحليل الأسلوبى الذى يدعو إليه يكون سيره فى اتجاه الصبغة الفردية ؛ وهذه لا تقبل تقييدا ولا تقعيدا ؛ فكأنه بهذا الاعتبار يبعد العمل الأسلوبى عن ساحة العلم ، ويدرجه فى نطاق الممارسات المرنة الواسعة .

وأما جون كوهين فقد جعل لكتابه عنوان «الكلام السامى» (Le haut langage) ، وشفعه بشبه عنوان «نظرية الإنشائية» (théorie de la poeticite) . ويبدو أنه يستعمل لفظ poéticite لما قد يصح له عندنا لفظ الإنشائية ، ولفظ Poétique لما قد يصح له لفظ الشعرية . وقد لمح الباحث فى مقدمة[٦] كتابه هذا إلى أنه اقتبس عبارة «الكلام السامى» من الشاعر مالارميه[٧] ؛ وهذا قد أجراها فى معنى الكلام الذى يبلغ أعلى درجات التعبير والإيحاء . ونرى أنه بهذه العبارة ربما يقابل ـ فى الوقت نفسه ـ عبارة «درجة الصفر فى الكتابة» ؛ وهو عنوان كتاب لرولان بارت[٨] . فهل يمثل كتاب جون كوهين بحثا فى ضروب الكلام الباقية ، التى لم يبحث فيها بارت ؟ هذا سؤال نطرحه ونبقيه مفتوحا .

النص الأدبى وقضاياه عند ريفاتار

لم نجمع كل آراء ريفاتار فى النص ، ولا اتبعنا تخطيطه فى العمل ، بل وقفنا عند أبرز القضايا التى طرحها ووزعناها على المحاور الأربعة التالية :

١ ـ فردية[٩] النص وسبيل دركها[١٠] :

إن مفهوم النص الأدبى عند ريفاتار وقف على مشكل الأدبية ؛ فلا أدبية فى رأيه خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبى مجرد من الأدبية .

ويرى من المفيد الاحتفاظ فى هذا المجال بتمييز علماء اللسان بين الملفوظ من حيث هو فصل كلامى[١١] ، والملفوظ من حيث هو نص ؛ إذ لا سبيل إلى الوقوف على الخصائص المميزة للرسالة الكلامية الأدبية إلا من خلال النصوص ؛ يعنى من خلال صروح مشيدة . ثم يتساءل : كيف يتيسر حلّ مشكل الأدبية هذا ؟

وقد حاول الإجابة عن هذا السؤال بطريقتين : طريقة الاستثناء وطريقة الحصر ؛ فعمد أولا إلى عزل العلوم والمناهج التى لا تفى بحاجة الباحث عن سمات الأدبية فى الأثر الأدبى .

ومن هذه العلوم علم البلاغة ؛ وقد عده ريفاتار أسلوبية نمطية عتيقة ؛ لأنه ـ فى اعتقاده ـ ينبنى على تعميم التحليل ، ويعمل على تحويله إلى عملية تقنين وإرشاد ، ومن ثم فهو عاجز عن الكشف عن الظاهرة الأدبية فى النص الفريد من نوعه .

ومنها الإنشائية ؛ ويرى الباحث أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ويهدف إلى استخلاص نحو للغة الإنشائية ، ويحاول أن يضع التعبير الأدبى فى إطار نظرية للعلامات عامة . ولكنه علم عاجز عن إبراز الصفة الخاصة بالرسالة الكلامية الأدبية ، أى صفتها من حيث هى نص ؛ لأنه بحث أساسه التعميم ، مادام يذيب فردية الآثار فى اللغة الإنشائية .

ومنها الشرح الأدبى التقليدى ؛ ويرى أنه يقوم على التعميم أيضا . والعيب فى ذلك ـ حسب رأى الباحث ـ أن التعميم لا يمكّن القارىء من أن يلمس الخصوص الذى ينطلق هو منه . والأنكى من ذلك أن التعميم يسير فى الاتجاه نفسه الذى تسير فيه المقاومة الطبيعية ، التى بها يواجه القارىء النص . حسب القارىء أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته . إنه يقاومه بعملية عقلنته ؛ حيث يرجع ما يجده فى النص غريبا إلى ما هو معروف ومألوف .

ومنها نقد الأدب ؛ ويرى ريفاتار أن قوامه إصدار الأحكام المعيارية ؛ ويرى أنه قد يستفيد من نتائج تحليل النص ، وينطلق فى بعض جوانبه من الظاهرة الأدبية ، ولكن لا يعود إليه فضل معاينة وجودها ، وإنما يعود الفضل فى ذلك إلى تحليل النص .

ومنها اللسانيات ؛ واللسانيات تعنى بالملفوظ من حيث هو

فصل كلامي . وتحليل النص الأدبي من سلالة اللسانيات ؛ لأنه يعنى بدراسة طرق حياة الألفاظ في الأثر الأدبي ؛ إلا أن الخصائص المميزة للأثر تقتضي ـــ حسب ريفاتار ـــ أن يبقى تحليل النص واللسانيات مختلفين برغم تقاربهما . فلا يكفي ـــ عنده ـــ أن تحتكم دراسة الأدب وتعليمه إلى اللسانيات بدعوى أن الأدب قُدَّ من ألفاظ ؛ إذ إن المشكل الأساسي الذي يبسطه أثر من الفن الكلامي على عالم اللسان إنما هو مشكل الأدبية ، وليس حلّ هذا المشكل ـــ في رأى الباحث ـــ من مشاغل اللسانيين .

إن الانطلاق من أيّ موقع من هذه المواقع لا يفي بالحاجة ؛ لأن بعضها شمولي في منطلقه (هذا ينطبق على اللسانيات ونقد الأدب) ، وبعضها الآخر تعميمي في ماله (وهذا ينطبق على علم البلاغة والإنشائية والشرح التقليدي) . والظاهرة الأسلوبية ـــ حسب الباحث ـــ لا تتولد عن شمول ولا تقبل تعميما ، بل إن الشمول والتعميم يطمسان معالمها ، ولا يتركان منها أثرا .

إن الموقع الكفيل بأن يؤهل الباحث إلى إدراك أدبية الأثر ـــ في رأى ريفاتار ـــ ليس هو إلا تحليل النص ، أو إن شئنا قلنا التحليل الأسلوبي ؛ لأنّ المحلّل الأسلوبي ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ، ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج ؛ فهو يسخر جهوده كلّها لتتبع سمة الفردية في الأثر .

ذلك أن النص الأدبي ـــ عنده ـــ فريد من نوعه دائما ؛ وهذا التفرد أبسط تعريف نستطيع أن نقدمه للأدبية[١٢] ؛ فالنص يجعلنا نجرّب السمة الفردية كما يعمل البرنامج في العقل الآلي ؛ وهذه السمة الفردية هي التي تسمى أسلوبا ، والتي طالما خلط الناس بينها وبين الفرد الافتراضي الذي يسمى المؤلف . وهكذا ينتهي ريفاتار إلى تقرير أن الأسلوب في الواقع هو النص عينه[١٣] .

ولذلك دعا ريفاتار إلى ضرورة عكس التيار في تحليل النص ، والسير في اتجاه صبغة الفردية فيه ، أي في اتجاه ذلك الأمر المجهول الذي يقال أن لا سبيل إلى دركه إلاّ بشطحة صوفية[١٤] . وهكذا يغدو تحليل النص عنده صراعا عنيفا متواصلا ، يواجه به القارىء تيار العقلنة الطبيعي في قراءة النص .

٢ - استبداد النصّ ، وسبيل مواجهته : طواعية[١٥] القارىء[١٦] :

يرى ريفاتار أن للتواصل الأدبي ثلاث خصائص تتلخص في :

- أن التواصل لعبة ، وهذه اللعبة موجهة ، يبرمجها النص ، ودور التحليل هو أن يبين كيف أن هذه المراقبة تقوم بها الكلمات .

- وأن القارىء يفهم النص طبق تصرفه الطبيعي في عملية التواصل العادية ، بعد أن تكون اللعبة أجريت حسب قواعد الكلام (مطابقة أو مجاوزة) . وليس مهما في هذا المجال الحديث عن مطابقة النص للحقيقة أو عدمها ؛ وإنما المهم في تحليل النص تقييم مدى مطابقته للنظام الكلامي ، وذلك بالتساؤل عن حدّ خضوعه للسنن ومدى تجاوزه لها .

- وأن الواقع والمؤلّف يغني عنهما النص .

ويقرر الباحث ـــ استنادا إلى منهجه الشكلي في الشرح ـــ أن الظاهرة الأدبية تستوى في علاقات النص بالقارىء ، لا في علاقات النص بالكاتب ، أو في علاقات النص بالواقع ؛ فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النصّ فحسب ، بل هي القارىء أيضا ، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص . ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارىء النص ؛ فهي إذن وليدة العنصرين الوحيدين اللذين لهما وجود مادي في عملية التواصل الأدبي .

فعلى النص والقارىء ينبغي أن يتركّز الاهتمام في معالجة الظاهرة الأدبية ، في حين تقتضي عملية التواصل العادي ستة عناصر : عنصرين يطرحهما ريفاتار من الحساب من أول وهلة ، لضعف دورهما في عملية التواصل الأدبي ، هما الصلة والسنن ، وعنصرين يقاومهما بكل شدّة ، هما الباث والمرجع .

أمّا الباث عنده فإما أن يكون ممثلا في النص (كما في الترجمة الذاتية التي يستخدم فيها ضمير المتكلم) ، وإذ ذاك لا ينبغي الحكم على الأثر بمدى مطابقته لمقصد الباث ، ولا على مدى مخالفته له ، وإنما ينبغي النظر إلى أثر ما هو ملفوظ . وإما أن يكون الباث غير ممثل في النص ، وإذ ذاك لا حاجة إلى تصوره ؛ لأننا إذا تصورناه تجاوزنا النصّ (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف التاريخي أي الإنسان بصورة المؤلف المعقلن) ، أو حطمناه (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف المعقلن بصورة المؤلف التاريخي) .

وأما المرجع عنده فليس مهما في التحليل ، ولا فائدة لدارس النص الأدبي في مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع ، وتقييم الأثر بمراعاة هذه المقارنة . ذلك أننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدودة ؛ فليس لنا من اعتماد إذن إلا على الدوالّ والمدلولات .

ينتج عن ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانه على القارىء ؛ وهذا يفضي إلى اعتبار أن النص الأدبي يبنى بصورة يراقب فيها عملية تفكيكه هو بنفسه ، فلا تبقى لقارئه حرية كبيرة في التأويل . فقراءة النص الأدبي ليست عملية حرّة ، بل إن حرية التأويل أو عدمها عمليتان تكونان مركبتين معا فيه ؛ ولو كانت قراءة النص عملية حرة لما كان النص الأدبي ليكون قابلا للخلود .

وهكذا يتضح أن لا سلاح لقارىء النص الأدبى إلا الطواعية له ؛ فينبغى أن تكون الطواعية هى القاعدة الأساسية فى التحليل . ولا تعنى الطواعية للنص الأدبى تجنب إصلاحه أو تجنب توسيعه فحسب ، بل تعنى أيضا بناء التحليل على العناصر التى تفرض نفسها عليه وحدها . وهكذا يختلف التحليل الأسلوبى عن التأويل الهيكلى العادى ، الذى يسعى إلى إدخال الكل فى قالبه ، ولا يمكنه إدخال النص فيه من حيث هو مادة لسانية ، أى من حيث هو نص .

ومما تفرضه الطواعية فى منهج العمل عدم الخلط بين وحدة الأسلوب التى يتوصل إليها بتقسيم النص تقسيما يراعى خصوصيته ، والوحدات المتحصل عليها بتقسيم عادى للنص ، أى اعتمادا على الكلمة والجملة . وليست الوحدة الأسلوبية المعنية إلا مجموعة كلمات (أو جمل) مترابطة ترابطا آخر غير ترابطها توزيعيا . فكل تحليل مبنى على الكلمة المعزولة[17] مرفوض ؛ لأن ذلك يقود الناقد فى النهاية إلى رفض وجود الظاهرة الأسلوبية على الرغم من أنه يشعر بسلطانها عليه .

ويجر العزوف عن الكلمة المعزولة الناقد حتما إلى العزوف عن مفهوم الكلمة المفتاح[18] ، وإلى مراجعة مبدأ الإحصاء فى نقد الأدب مراجعة جذرية ؛ إذ ينبغى التخلى عن الفرضية التى ترى أن ارتفاع نسبة التواتر فى الكلمة كاف ليجعل منها كلمة مفتاحا .

ومما ينبغى رفضه باسم مبدأ الطواعية للنص الشرح الذى يبنى على مجموعة الكلمات ، مادام الشارح لا يبين فيه أن الألفاظ التى يربط بينها التوزيع يربط بينها شىء آخر أيضا ، كما ينبغى رفض الشرح الذى يحاول فيه صاحبه معالجة مجموعة الكلمات الغامضة ، أو المعنى الملتبس ، بالتقليل من حدة الالتباس أو إزالة الغموض . ذلك أن الغموض والالتباس جزء من هيكل النص الدلالى ، يقوم على قدم المساواة والأجزاء الواضحة البينة .

٣ - مفهوما الطاقة الدلالية[19] والمرجع النصى[20] :

إن النص الأدبى يختلف عن النص غير الأدبى . ويرى ريفاتار أن هذا الاختلاف ينبغى أن يتجلى دلاليا وعلاميا أولا ، مادام كل نص يمثل عملية تواصل . والذى يميز النص الأدبى فى رأيه هو طاقته الدلالية . أما الدلالة العادية فخطابية[21] ، أى تتجلى فى الصورة الحرفية[22] ، ومرجعية[23] . وأما الطاقة الدلالية فلا تتميز عن المعنى إلا خارج الصورة الحرفية .

فمركز النص الحقيقى عند ريفاتار إنما هو خارج ذلك النص لا تحته ولا هو مخفى وراءه ، كما يذهب إلى ذلك النقاد الذين يظنون أن مقصد المؤلف أهم من النص . وهذا أمر تفطن إليه سوسير[24] ؛ فطاقة النص الدلالية الحقيقية كامنة فى تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر ، وفى ظاهرة ترديد النص ما يقوله ، برغم تنوع طريقة القول تنوعا دائما . فقد فهم سوسير أن «المعنى العميق» فى النص هو هذا الجهاز وشكل جهاز الإحالة والترديد هذا ، وليس هو مضمون ما هو مكرّر . وهذا الجهاز هو الذى يسمّيه مرجعا نصّيا . إلا أن نواة المرجع النصى[25] (أو هوية الجهاز) عند سوسير تنحصر فى كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة فى مواطن مختلفة من النص ؛ وموزعة على طول الجملة ؛ فى حين يرى ريفاتار أن المرجع النصى كامن فى التحويلات المعجمية التى تطرأ على معطى دلالى ما . والقضية عنده لا تعدو أن تكون عملية تنقل ؛ ذلك أن النواة الدلالية ، كعلامة المرض العصبى ــ يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطن أخرى من النص انفجار البركان ، فتخرج فى أشكال علامات أخرى ، أى فى أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها .

وقد اعتمد ريفاتار ثلاثا من خاصيات الملفوظ الأدبى لتحديد المرجع النصى ، هى :

١ - النص الأدبى يتكون بالتوسع انطلاقا من وحدات معنوية أصغر من النص الذى تولده .

٢ - هذه الاشتقاقات قائمة الذات بما أنها تكتفى بنفسها ، وأن طبيعة إحالاتها هى ذاتها كلامية ، إلا أن النقطة التى من المفروض أن تنزع إلى التقاطع فيها شبكة إحالات النص على النص هى فضاء فارغ ؛ والمرجع النصى ، الذى هو المرجع الكلامى ، يبقى ضمنيا ، وإن كان القارىء يستطيع حصره .

٣ - ليست الكلمات التى تحقق الاشتقاق (التى بها يتحقق الاشتقاق) ملفوظات مباشرة أبدا ، وإنما هى ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كنائية .

فنقطة الانطلاق هى المعنم[26] ، أو المركب المعنمى ، والحاصل فى النهاية هو النص الذى تدل قراءته على المعانم التى دخلت فى تركيبه .

إن اشتقاق النص من المعطى الدلالى عند ريفاتار يلغى إحالة الكلمات على الأشياء ، ويعوضها بإحالة الكلمات على جهاز كلمات أو على جهاز دلالى يستوى خارج النص .

٤ - خلود النص الأدبى وأقوم سبيل فى مباشرته[27] :

إن المباشرة الشكلانية - حسب ريفاتار - هى الكفيلة وحدها بلمس الظاهرة الأدبية فى النص ؛ وذلك أن التحليل الشكلانى يهتم بما هو خصوصى فى النص الأدبى لا بغيره . ويرتكز التحليل الشكلانى على النص نفسه ؛ والنص ثابت ؛ وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات ؛ وعلى الشكل أكثر من المضمون ؛ وعلى الأثر الأدبى من حيث هو نقطة انطلاق لسلسلة من الأحداث ، لا من حيث هو نقطة وصول لهذه السلسلة ، أو من حيث هو حصيلة لها .

فمصادرات التحليل الشكلانى الأساسية تتلخص فى :

* أن الأدب لم يُقَدّ من نيّات ، وإنما قُدّ من نصوص .
* وأن النصوص متركبة من كلمات ، لا من أشياء أو أفكار .
* وأن الظاهرة الأدبية لا تستوى فى علاقة المؤلف بالنص وإنما فى علاقة النص بالقارىء .

وما خلود النص عند ريفاتار إلا بخاصياته الشكلانية وحدها ؛ ذلك أن النص يكون أثرا فنيا إذا لم يفرض نفسه على القارىء ، ولم يسبب بالضرورة ردّ فعل ، ولم يراقب نوعا ما تصرف متلقيه . قد تؤخر ردّ الفعل هذا تقلبات تاريخية ، أو تعطّله لوقت ما ، ولكنه حادث فى العاجل أو الآجل ؛ ولا تفسير لردّ الفعل هذا إلا بخاصيات النص الشكلانية ؛ ففى جواب قارىء النص تتمثل العلاقة السببية الوحيدة التى يمكن أن نذكرها فى تحليل الظواهر الأدبية .

إن نجاعة النص وقف على مدى لمسه ؛ فبقدر ما يسترعى النص الانتباه لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ، ولا يضعفه ما يلاقى القارىء من إعياء ، ولا تتلفه القراءات المختلفة . وبقدر ما تكون له سمة الصرح المشيد يختلف عن عملية التواصل الحائل ، ويكون أكثر أدبية .

وتختلف درجة لمس النص الأدبى باختلاف معاصرة القارىء للنص أو عدمها . فلا شك أن الجيل الأول من القراء يعانى من مشكلات النص أقل مما تعانيه الأجيال اللاحقة . ولا ينبغى أن يقودنا هذا إلى تفضيل القراءة الأولى على القراءات اللاحقة ، فكل قراءة صالحة ؛ وتنوع القراءات دليل على طاقة النص الأدبية الكبرى ؛ وليس معنى قولنا إن هذا النص مجعول ليخلد إلا كونه مجعولا ليبقى دائما مثيرا لردود الفعل .

أما النص ذاته فلا يتغير ، وشكله لا يتحول عن ثبوته . ودراسة مدى حياة الأثر لا تتيسر إلا إذا اهتم فيها الدارس خاصة بهذه المسافة التى تكبر شيئا بين سنن النص الثابتة وسنن قرائه ، التى هى سنن دائمة التغير ، دائبة الاختلاف .

النص الأدبى وقضاياه عند كوهين :

جاء بحث جان كوهين فى النص الأدبى فى صورة لبنة من مجموعة لبنات تكون صرح نظريته فى الإنشائية[٢٨] ، التى حدّد منطلقاتها فى كتابه «بنية الكلام الشعرى» ، ووضّح أركانها فى كتابه «الكلام السامى» . وهذه الأركان يستقطبها فى عمله جدولان : جدول الاختيار[٢٩] ، وجدول التوزيع[٣٠] . ويتكون أول الجدولين من فرضية لسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين ؛ ترجع الأولى منهما إلى ما سمّاه بمبدأ النفى ، وترجع الثانية إلى مبدأ الشمول[٣١] ، وفرضية نفسية لسانية ، تعقد صلة بين البنية فى صبغتها الشمولية ، والوظيفة فى طاقتها التأثيرية . ويتكون ثانى الجدولين من فرضيتين أيضا : فرضية أولى تراعى «النصّ» ، وترجع إلى مبدأ تماسك الأثر تماسكا داخليا ، أو مبدأ ملاءمة المسند للمسند إليه[٣٢] ، ويتحقق هذا التماسك ــ حسبه ــ فى نطاق الجملة ، كما يتحقّق فى نطاق أوسع من نطاق الجملة ، وذلك بفضل الربط أو المناسبة ، فى طاقة التأثير[٣٣] بين العناصر التى تشترك فى بناء الخطاب ؛ وفرضية ثانية تراعى العالم . ذلك «أن الكلام الإنشائى ــ على حد قوله ــ لا يخلق حظّه الخاص من الإنشاء ، ولكنه يستعيره من العالم الذى يصفه»[٣٤] .

فعمليات التحويل الدلالى التى تطرأ على عناصر الكلام تجرى ــ عنده ــ على صعيدين : صعيد الاختيار وصعيد التوزيع . فإذا دُرست على صعيد الاختيار كان النظر إليها من حيث هى وحدات معزولة لا يضمّها نص ؛ وإذا دُرست على صعيد التوزيع كان النظر إليها من حيث هى وحدات تكون نصا . ولذلك جاء حديث كوهين عن النص فى معرض حديثه عن مقتضيات عملية التوزيع[٣٥] ، بعد فراغه من الحديث عن مقتضيات الاختيار[٣٦] .

وللنص الأدبى ــ فى تقديره ــ هوية بها يتميز عما ليس نصا . ومن ثم كان النص ضرورىّ الوجود ليجسّم هذه الهوية . وتتولد هذه الهوية عن تضافر ثلاثة عوامل : عامل التوزيع ؛ إذ يتحقق النص أفقيا عن طريق توزيع العناصر فى الكلام ؛ وعامل التماسك ؛ إذ يخضع النص للتماسك الداخلى بفضل تلاؤم العناصر ؛ وعامل العقدة الكافية ؛ إذ يكون النص محدودا كما يكون موسعا ، بما أن الملاءمة يمكن أن تتحقق فى مستوى الركن التوزيعى[٣٧] (تلاؤم المسند والمسند إليه فى الجملة) كما يمكن أن تتحقق فى مستوى أوسع من ذلك (الأثر بأكمله) .

وتقدر هذه الهوية ــ فى مذهب صاحب الكتاب ــ اعتمادا على طبيعة العلاقة التى تقوم فى مجال التوزيع بين عناصر النص المكونة . ولا تميز لطبيعة هذه العلاقة ــ فى رأيه ــ إلا التبرير[٣٨] . وظاهرة التبرير هذه هى التى تتحكم فى مدى إنشائية النص الأدبى . فما حدّ التبرير ؟

ينطلق كوهين لتحديد التبرير من قضيتين مفروغ منهما عنده : قضية التماثل وقضية التجاور[٣٩] . يقول «إن التماثل وحده هو الذى يوجد التبرير»[٤٠] ؛ أما التجاور عنده فبديهى ؛ ذلك أن كل علامة تنبنى على التجاور ؛ إذ لا يمكن للدالّ والمدلول أن يكوّنا علامة إلا إذا كانا متجاورين مكانا وزمانا .

ويوضع مشكل التبرير فى الدراسة الإنشائية عموديا على صعيد الاختيار لتعقب الوحدات المعزولة بالدرس ، وأفقيا على صعيد التوزيع لدراسة النص الأدبى ، ولذلك اكتفى الباحث فى هذا الباب بوضعه على صعيد التوزيع .

وبعد أن بيّن الباحث أن التبرير النصى لا يقوم أساسا إلا على التماثل ، سمح لنفسه باعتبار أن العنصر المهم فى الفرق بين الشعر والنثر إنما هو درجة التماثل ؛ فإنها ــ حسبه ــ أرفع فى

الشعر منها فى النثر بشكل محسوس(٤١) .

بقى البحث فى معيار التبرير . ولقد فضه كوهين بالبحث فى معيار الاعتباط ، مستأنسا برأى للشاعر الفرنسى بول فاليرى(٤٢) ، الذى أرجع معيار الاعتباط إلى إمكانية التعويض . وملخص الرأى ما يلى : كلما أمكن تعويض التعبير الذى أجراه المؤلف بتعبير آخر ممكن ، بدون إلحاق ضرر بأثره ، جاز اعتبار التعبير الأول اعتباطيا ؛ وكلما كان ذلك غير ممكن ، وجب الإقرار بتبريره ، أى بقيام مناسبة بين التعبير الأول وظواهر أخرى فى النص ، وبوجود ضرورة لاستعمال ذلك التعبير ، وتوافر هوية بها يعرف النص ، وحصول سمة من سمات الإنشاء .

وقد أردف الباحث هذا الأساس النظرى بدعامة تطبيقية ، تمثلت فى تحليله ضروب التماثل التى تحدث بين العناصر المتجاورة فى النص ، فإذا هى عنده ثلاثة ضروب : تماثل على صعيد الدال ، وتماثل على صعيد المدلول ، وتماثل على صعيد العلامة .

إن مظاهر التماثل بين الدوال تدخل فى باب التجانس ؛ إلا أن كوهين لا يخرج من هذا الباب مظاهر المطابقة النحوية والصرفية ، أو تلك التى ترجع إلى المرتبة فى الجملة ، والتى رأى لها جاكوبسون دورا رئيسيا ، ولكنّ أبرزها فى ذلك عنده مظاهر التماثل الصوتى .

وقد انطلق مما يلاحظ فى الكلام العادى ، فقرر أنه إذا كان غير ممكن الاستغناء عن حدّ ما من الترجيع الصوتى(٤٣) فى الكلام العادى ، فإن من قواعده العرفية ما لا يجيز مظاهر التماثل البالغ ، إلى حدّ أنه لا يجيز الترادف إذا تعلّق الأمر بمدلول واحد (إذا قلنا « ابن خلدون » تحتّم أن نردفه بقولنا « صاحب المقدمة ») . والأمر فى الشعر بالعكس ؛ فإن التماثل الصوتى هو القاعدة فيه . إنه الظاهرة الوحيدة التى تجعل لعملية النظم معنى .

وفى اعتقاد الباحث أن الترجيع الصوتى يعرض لمجموع الظواهر الصوتية ، المهمة منها وغير المهمة(٤٤) . فإذا عرض للظواهر الصوتية المهمة فهو الترجيع الصوتمى(٤٥) ، حيث يكون التماثل بين الصواتم(٤٦) ؛ وإذا عرض للظواهر الصوتية غير المهمة فهو الترجيع المقطعى(٤٧) ، حيث يكون التماثل بين المقاطع(٤٨) فى عددها أو توزيع النبر فيها .

هذا التماثل هو الذى يسميه دى سوسير « التبرير النسبى » . وإنه لتبرير يحصل فى بيت الشعر ، وقد يتسع إلى النص بأكمله . ويرى كوهين أن لا أهمية لهذا الضرب من الترجيع الصوتى فى حدّ ذاته ، وإنما أهميته فى كونه يحيل القارىء على التكافؤ الذى بين المدلولات ؛ إذ ليس فى الكلام إلا المعنى . والهوية الصوتية ــ فى رأى الباحث ــ تدل ولكن لا بشكل مستقلّ . إنها تحيل هى نفسها على المعنى فتشير إلى خضوعه لمبدأ الهويّة .

وحاصل رأى الرجل فى القضيّة أن ليس مصدر اللذة فى التكافؤ بين الدوال ، ولا فى التكافؤ بين الدوال والمدلولات ، وإنما فى التكافؤ بين المدلولات . وتعد القافية مثالا وافيا فى هذا المقام ، على أساس أنها تكون مكافأة دلالية مخصوصة .

وممّا يناسب هذا المحلّ من الشواهد العربية القصيدة التى رثى فيها أحمد شوقى أباه ؛ فقد تضمنت القصيدة واحداً وثلاثين بيتا ، قامت مقاطعها(٤٩) على التثنية فى الغالب (٢٣ من ٣١) . . وقد كانت التثنية فى القصيدة متصلة بمعنيين هما عمدتها : معنى عظمة شأن الفقيد (ومن ثم معنى عظمة المصيبة) فإذا بالفقيد واحد كاثنين :

أنـا مـن مـات ومـن مـات أنـا
لـقـى المـوت كـلانـا مـرّتـين
نـحـن كـنّـا مـهـجـة فى بـدن
ثـمّ صـرنـا مـهـجـة فى بـدنـين
ثـم عـشـنـا مـهـجـة فى بـدن
ثـم نـلقـى جـثّـة فى كـفـنـين
ثم نـحـيـى فى (عـلىّ) بـعـدنـا
وبـه نـبـعـث أولى البـعـثـتـين

ومعنى ثنائية الكون وانسجامه :

هـلكـت قـبـلك نـاس وقـرى
ونـعـى النـاعـون خـير الثـقـلين
غـايـة المـرء وإن طـال المـدى
آخـذ يـأخـذه بـالأصـفـريـن
إنّ لـلمـوت يـداً إن ضـربـت
أوشكت تصـدع شمـل الفـرقـدين

حيث يتضح أنّ صيغة التثنية بمقتضى حلولها فى المقاطع تحيل على العلاقة التأثيرية الحاصلة على صعيد الدلالة ؛ فالمصيبة فى الفقيد مصيبة كونية . وعن التآلف بين الشاعر والفقيد انجرّ التآلف بين الكائنات ؛ ففى مثل هذه الحال يحصل التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه(٥٠) .

أمّا مظاهر التماثل بين المدلولات فتدخل فى باب الترادف ، الذى يتحدد فيه النصّ الإنشائى بكونه مرادفة تأثيرية واسعة المدى .

ويذكر كوهين من ضروب الترادف بين المدلولات : التعاريف التى لا تعدو ــ حسبه ــ أن تكون جملا يكرّر فيها المسند معنى المسند إليه ، مثل أن نقول : العزّاب هم غير المتزوجين(٥١) والبديهيات ، مثل أن نقول : بيده اليمنى خمسة أصابع(٥٢) .

والعبارات التى يعاد استعمال جزء من مدلولها فحسب[٥٣] ، مثل التعبير التالى : فى بيتنا هناك رجل .

فيرى أن مثل هذه الأساليب محظورة فى النثر ؛ لأنها مجرّدة من كل طاقة إخبارية ، وأنها فى الشعر بالعكس . وعلى هذا الأساس يتحدّد الشعر – فى رأيه – بكونه كلاما قوامه الترديد المجرد .

ولئن كانت الأمثلة السابقة ونظائرها محظورة فى النثر جائزة فى الشعر ، إنها لا تعدّ مع ذلك فى حالاتها تلك من الشعر . وهذا ما دفع الباحث إلى ضرب أمثلة أخرى من الشعر الرسمىّ ، مختلفة فى المدى والنوع . ونكتفى بمثال واحد من الشعر العربى ، نوضّح به القضية : قصيدة « أغنية » لأحمد شوقى ؛ ونقتصر على مظهر واحد بيانى فيها ، هو استعمال الفعل :

تقع قصيدة « أغنية » فى ١٢ بيتا[٥٤] ؛ وهى قصيدة غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرّح :

بى مثل ما بك يا قمرية الوادى
ناديت ليلى ، فقومى فى الدّجى نادى
وأرسلى الشجو أسجاعا مفصلة
أو رددى من وراء الأيك إنشادى
لا تكتمى الوجد ، فالجرحان من شجن
ولا الصبّابة ، فالدّمعان من واد
تذكّرى : هل تلاقينا على ظمأ ؟
وكيف بلّ الصّدى ذو الغلّة الصّادى ؟
وأنت فى مجلس الرّيحان لاهية
ماسرت من سامر إلاّ إلى ناد
تذكّرى قبلة فى الشّعر حائرة
أضلّها فمشت فى فرقك الهادى
وقبلة فوق خدّ ناعم عطر
أبهى من الورد فى ظلّ النّدى الغادى
تذكرى منظر الوادى ، ومجلسنا
على الغدير ، كعصفورين فى الوادى
والغصن يحنو علينا رقّة وجوى
والماء فى قدمينا رائح غاد
تذكّرى نغمات ها هنا وهنا
من لحن شادية فى الدّوح أو شاد
تذكّرى موعدا جاد الزّمان به
هل طرت شوقا؟ وهل سابقت ميعادى؟
فنلت ما نلت من سؤل ، ومن أمل
ورحت لم أحص أفراحى وأعيادى

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

القسم الأول : لوعة الفراق ، فى الحاضر : الأبيات : ١-٣

القسم الثانى : تذكّر الوصل ، فى الماضى : الأبيات : ٤-١٢

والمقابلة بين القسمين هى بين ما يؤمّل حصوله فى الحاضر ، وما قد حصل وانقضى فى الماضى .

والقسم الثانى أطول القسمين ، لما فيه من حقّ المطالبة للعاشق ، ومن واجب الامتثال على المعشوقة . وهذا القسم يمرّ بخمس مراحل واضحة المعالم ، تمثّل شريطا ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التى كانت :

– تحقيق الوصل : ٤ – ٥ (تلاقينا) .
– ثمرة الوصل : ٦ – ٧ (قبلة) .
– إطار الوصل الطّبيعى الجامد : ٨ – ٩ (الوادى ، الغدير ، الغصن ، الماء) .
– إطار الوصل الطّبيعى المتحرك : ١٠ (شادية ، شاد) .
– تحقيق الوصل : ١١ – ١٢ (موعد ، نلت ما نلت ، أفراحى ، أعيادى) .

هذا الشّريط منغلق من حيث هو ينتهى بالمعنى الذى به بدأ ؛ وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوّامة حرقة الشّوق التى تردّى فيها العاشق .

ونرى أنّ الفعل هو أهمّ عنصر لغوى أسهم فى مبنى القصيدة وإجلاء معناها ؛ فقد استخدمه الشّاعر فيها ٢٣ مرّة ، لكنّه لم يستعمل المضارع إلاّ مرّتين : « يحنو » و « لم أحص » ؛ غير أنّه كان دالاّ على الماضى فى كلتيهما : دلّ على الماضى فى « يحنو » بتقيّده بفعل « تذكّرى » ، وفى « لم أحص » بوروده منفيّا .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدّال على المستقبل ؛ وهى كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدلّ على الحاضر أو المستقبل ؛ ما عدا فعل « ناديت » فى الطّالع ، أى فى القسم الأول ؛ فهو الماضى الوحيد الذى دلّ فى القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلّم ؛ وهو دليل واقع العاشق المتأزم ؛ إذ لم تبق له إلاّ القدرة على النداء . وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنّما هو المناجاة ؛ هو أبلغ ما يصوّر ضعف العاشق فى وضعه إذ ذاك .

وتتضمّن الأغنية – عدا الفعل الماضى المذكور – عشرة أفعال ماضية أخرى ، ترد كلّها فى القسم الثّانى ، مقترنة كلّها بمعنى الماضى البعيد ، من حيث تعلّقها جميعا بفعل الأمر « تذكّرى » تعلّق الفرع بالأصل ؛ فهذه الأفعال الماضية تستوى جميعا فى درجة ثانية ، دون درجة فعل الأمر « تذكّرى » المتردّد .

أما بقية الأفعال ، وعددها عشرة فمنها فعل يفيد النّهى ، وتسعة منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جلّ الأفعال الباقية .

فالأمر هو عماد الأغنية ؛ ويؤكّد فيها ذلك :

١ـ المادة : فأربعة من أفعال الأمر متنوعة المادّة ، ترد مع فعل النهى الوحيد فى القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ؛ وخمسة تشترك فى المادة والصيغة والمعنى ، أى أنها تمثّل فعلا واحدا متردّدا .

٢ـ الإسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوى الدّور فى القصيدة (قمرية) ؛ وأفعال القسم الثانى فاعلها المعشوقة (ليلى) .

٣ـ التوزيع : الخمسة الأولى متفرّقة فى القسم الأول ؛ والخمسة الباقية :

(أ) تحتلّ الصّدارة فى أبيات من القسم الثّانى ؛ فهى مطالع ، لها أهمّية عروضية .

(ب) وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

٤ـ المعنى : كلّها يفيد الحثّ .

يتّضح هكذا أنّ العوامل كلها تضافرت لتجعل القصيدة كاملة ملخصة فى فعل واحد هو فعل « تذكّرى » .

فالفعل فى هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلى فى التّعبير عن حيوية الأحداث ، لكنّ الأحداث التى قدّمت لنا لا نراها تحيا فى هذه الأغنية إلاّ فى ذاكرة الشّاعر ـ بمقتضى غلبة الأمر ـ ولا نجد فيها إلاّ حدثا واحدا يحياه الشّاعر فى حاضره ، هو حدث النّداء : « ناديت » .

أمّا خلوّ الأغنية من أى دليل على المستقبل ، فيقترن بشىء غير قليل من المرارة واليأس ، يتوّج هذه الصّيحة التى تنتهى بـ « الأفراح والأعياد » (أفراحى وأعيادى) ، لكنّها أفراح وأعياد انطفأت أنوارها منذ زمان ، ولا أثر لأمل فى عودتها .

ويلاحظ كوهين بعد ذلك أن ليست عملية الترديد هذه من حيث هى ظاهرة مميّزة للنّصانية الشّعرية فكرة جديدة ؛ إنها موجودة فى نظرية جاكوبسون فى التّكافؤ ، إلاّ أنّ جاكوبسون يعد مجالها مفهوميا فى حين يعده كوهين تأثيريا .

بقى التّماثل بين العلامات ، وليس هو إلا التّرديد ؛ هو ترديد العلامة المعيّنة ، أو العلامات المعيّنة فى صلب النصّ الواحد ؛ هو كالتّرديد الذى فى قول شوقى يخاطب الأستانة :

٤٣ - خلعوك من سلطانهم ، فسليهم
أمن القلوب وملكها خلعوك ؟
. . . .

٥٨ - يرميك بالأمم الزمان ، وتارة
بالفرد واستبداده يرميك[٥٥]

أو الذى فى قوله :

تمرّ من المعاقل والجبال
بعال فوق عال ، خلف عال[٥٦]

إنّ العنصر الذى يتردّد يكون هو ذاته فى المنزلتين ، ويكون فى المنزلة الثّانية غيره فى المنزلة الأولى فى الوقت نفسه ؛ فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنّما هو تأثيرى . وهو يعود إلى مسألة الحدّة ؛ فالتّرديد يضمن تضاعف الحدّة ؛ والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد .

ويرى الباحث أنّ التّرديد يحقّق فى العملية الواحدة التّجوز ، وفى الوقت نفسه يمحو أثره ؛ إنّه يحقّق التجوز بفضل التّرديد (لأنّ الترديد محظور فى الكلام النّثرى) ، ويمحو أثره بفضل تغيير العامل (إذ العامل فى الاستعمال الأول : المفهوم ، وفى الاستعمال الثّانى : التّأثير) . إنّ التّرديد لا يخبر ولكنّه يعبّر ؛ لذلك كان الكلام الذى يخضع للتّرديد كلاما تأثيريا . وبذلك يتّضح أنّ الشّعر يقول ويعيد ما يقول ليحقّق هدفه الأسمى ، ألا وهو السمو بالكلام ، لا تجديد الكلام ، على غرار ما تم لشوقى فى البيت التّالى :

لحظها لحظها رويدا رويدا
كم إلى كم تكيد للرّوح كيدا ؟[٥٧]

حيث ضاق مجال المادّة الصّوتية (إذ يلخّص كامل البيت الكلام التّالى : لحظها رويدا كم تكيد ؟) ، واتّسع مجال الطّاقة الدّلالية ؛ إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التّسرّع (لحظها لحظها) ؛ والإغراء بالتّهدّى (رويدا رويدا) ؛ والتعبير عن الضّجر (كم إلى كم ؟) ممّا بلغ مبلغا عظيما فى الضّرر (تكيد . . . كيدا) .

إن الكثير من قضايا النصّ الأدبى التى طرقها كوهين مفتقرة إلى تكملة أو زيادة تهذيب ؛ وليس ذلك إلاّ لأن صاحبنا صرف همّته إلى البحث فى الشعر والطّاقة الشّعرية أولاً ، لا إلى البحث فى النص وقضاياه . فإذا جاء بحثه فى النصّ الأدبى رهين علاقة النص بالإنشاء فلأنّ الباحث من علماء الإنشاء الذين مافتئوا ينشدون الفرق الحقيقى بين الشّعر وغير الشّعر (أو النثر) .

وهكذا انتهى إلى أنّ الشّعر يقوم على منطق الهوية ، فى حين يقوم غير الشّعر على منطق الاختلاف . ومرجع مبدأ الهوية فى رأيه إلى مبدأ التّبرير . وعماد التّبرير عنده التّماثل ؛ وجامع التّماثل ظاهرة التّرديد ؛ وقوام الترديد الطّاقة التأثيرية لا الطّاقة المفهومية . وإن التّرديد ليعمل فى المعنى وفى المعنى وحده ، لا فى الأصوات ، حتّى وإن صحب ترديد المعنى ترديد صوت . فليس فى النّص عنده إلاّ المعنى ، ولا وحدة للنّص إلاّ فى ترديد وحدات معيّنة فيه ، ولا سياج له إلاّ ما يكون له من طاقة يحيل فيها بعضه على بعض .

بقي حدّ النّص وتقدير وحدته ماديا . وهذان أمران درسهما كوهين في كتابه في غير مقام بحثه في النّص ؛ حيث وضع مشكل القصر والطول في النصوص ، وانتهى إلى أنّ حدّا مضبوطا يتحتم في كل الآثار الأدبية ، وأنّ هذا الحد مرتبط بوحدة الأثر ، وأنّ الشّعر أحوج إلى هذه الظّاهرة من النّثر ، لا سيما وأنه يمكن تقدير المسافة الكافية التي تستغرقها القصيدة لتفرز حدّا معيناً من الإنشائية .

انطلق الباحث من رأى للشاعر إدجار بو(٥٨) ، الذي ذهب إلى أنّ حدّ النّص ووحدته يتحكّم فيهما عاملا الحدة والمدى(٥٩) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسبا عكسيا ؛ فكلّما اتّسع مدى الأثر ضعف جانب الحدّة فيه ، والعكس بالعكس . فلاحظ كوهين أنّ هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى ؛ فالعاملان اللّذان يتحكّمان في حدّ النص ووحدته عنده إنّما هما عاملا : الوضوح/الغموض ، والحدة/الحياد(٦٠) ؛ فكلّما قوى جانب الحدّة في النّص ضعف جانب الوضوح ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أنّ الحدّة يمكن مقايستها ، في حين لا يبدو من الممكن مقايسة الوضوح . وقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض في الأثر ، بناها على ظاهرة التقابل ؛ فلاحظ أنّ الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلاّ إذا أمكننا وضعها في جهاز تقابلى . وعناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة بحسب بنية الخطاب الذى ترد فيه . ولما كان الكلام الإخبارى قائما أساسا على التّقابل ، والكلام الإنشائى مجرّدا منه ، اتّضح أنّ حدّا من الغموض واجب الوجود في النّص الإنشائى ؛ فكل شعر يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإنشائية . ولذلك يستحيل ترجمة الشّعر أو نقله إلى كلام واضح ، من غير تجريده من إنشائيته .

وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ؛ فقد يعلق الغموض بالنص الخبرى ، ولكنّه لا يتجاوز فيه مستوى الدوال ، فيصبح من العسير مع هذه الدوال تفكيك الرسالة . أما الغموض في النص الشعرى فيعلق بالمدلولات . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول،ولكنه يحيل القارىء على مدلول غامض . وهكذا لا ينبغى أن يصحب صفة الغموض في النّص الشعرى أى معنى تهجيني .

ويلحق بتفكير كوهين في النّص مفهوم تكامل النصوص(٦١) ؛ وقد عرّج عليه الباحث في غير معرض حديثه عن النّص أيضا(٦٢) ، ولم يتوسّع فيه بقدر ما توقّف عنده لرفع التباس محتمل في تقدير حقيقة وحدة النّص ، ذلك أن بعض النصوص قد يكون له وحدة قائمة فيه لتوافر حد أدنى من الإنشائية ، ولكنه يبقى مفتقرا في بعض جوانبه إلى تكملة توجد في نصّ آخر ، تتوسع بها طاقاته الإنشائية . والرّأى عند كوهين أن فكرة تكامل النّصوص لا تقضى على إمكانية وجود النّص في نطاق محدود ، حتى في هذه الحالة التي تكون فيها بعض جوانبه متعلقة بجوانب في نصّ غيره ، بل تدل على أن بعض النّصوص يقبل حدين : حدّا أدنى ، وحدّا أقصى .

وهذا يدل مرة أخرى على أن صاحبنا لم يكن همّه استقصاء القضايا التي يطرحها النّص ، ولا أن يسوى بين ما طرحه منها في التّحليل ، بل الاقتصار على درس ما يتصل منها بنظريته في الإنشائية . ولم نعدم فيها - ونحن ندرس النّص الأدبى - من أضواء تكشف لنا حقيقته .

الهوامش

(١) La production du texte, Ed. Seuil, Paris.

(٢) Le haut langage, Flammarion, Paris.

(٣) Essais de stylistique structurale, trad. de l'Anglais par D. Delas, Flammarion, Paris.

(٤) Structure du langage poetique, Flammarion, Paris.

(٥) Litterarite

(٦) ص ٢١

(٧) Mallarme (1842-1898)

(٨) Roland Barthes (1915 - 1980), le degre zero de l' ecriture, Editions du Seuil, Paris, 1953.

(٩) Unicite

(١٠) انظر ٧ وما بعدها .

(١١) Séquence verbale

(١٢) ص ٨

(١٣) ص ٨

(١٤) Operation mystique

(١٥) Docilite

(١٦) انظر ص ١١ وما بعدها .

(١٧) Mot isolé

(١٨) Mot - clef

(١٩) signifiance

(٢٠) Paragramme انظر ص ٧٥ — ٨٨ .

(٢١) Discursive

(٢٢) Linéaire

(٢٣) Referencielle

(٢٤) Ferdinand de Saussure (1857 - 1913).

(٢٥) Hypogramme

(٢٦) Le sème

(٢٧) انظر ص ٨٩ — ١٠٩ .

(٢٨) Theorie de la Poeticite

(٢٩) Axe paradigmatique

(٣٠) Axe syntagmatique

(٣١) مبدأ النفى (principe de negation) ، ومبدأ الشمول : (Principe de totalisation)

(٣٢) la convenance du predicat au sujet

(٣٣) "Correspondance" Pathetique.

(٣٤) المقدمة ، ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣٥) فصول « النص » ، ص ٢٠١ - ٢٤٢ .

(٣٦) الفصول ص ٤١ - ١٩٨ .

(٣٧) Syntagme

(٣٨) Motivation

(٣٩) contiguite / similarite

(٤٠) ص ٢٠٢ ؟

(٤١) يلتقى كوهين فى هذه النقطة بجاكوبسون فى نظرية التكافؤ (L' equivalence) ، إلا أنه يختلف فيها معه من ناحيتين أساسيتين : فمجال التكافؤ عند صاحبنا المعنى وحده ، وطبيعته تأثيرية لا مفهومية ، انظر ص ٢٠٢ -٢٠٣ . والملاحظ أن كوهين يسمى التماثل الذى يولّد النص الشعرى ، والذى يتحكم فى إنشائيته ، (المولد التأثيرى) ، انطلاقا من تسمية جريماس (Greimas) مجموعة التكافؤ التى تضمن « وحدة النص الدلالية » (انظر ص ٢٠٣) .

(٤٢) Paul Valery (1945 - 1871)

(٤٣) la recurrence.

(٤٤) non pertinents / pertinents .

(٤٥) l'homophonie .

(٤٦) phonemes .

(٤٧) la prosodie .

(٤٨) syllabes .

(٤٩) mots - rimes

(٥٠) وردت فى « الشوقيات » ج ٣ ص ١٥٤ ، وقد تحدّثنا عن هذه الظاهرة فى أطروحتنا « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » ، باب التثنية .

(٥١) هذه ترجمة للمثال الذى ذكره كوهين .

(٥٢) انظر الملاحظة السابقة .

(٥٣) وتمثل فى رأينا حالة من الحالات الواجب إلحاقها بالإتباع .

(٥٤) الشوقيات ، ج ٤ ص ٨٧ ، وهذا شاهد اقتطفناه من أطروحتنا أيضا ، انظر باب الفعل .

(٥٥) « الشوقيات » ، ج ١ ، ص ١٦٣ ، البيتان ٤٣ ، ٥٨ .

(٥٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠ ، بيت ١١ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٨ ، بيت ١ .

(٥٨) Poe,Edgare (1809 - 1849) clarté / obscurite, intensite / neutralite .

(٥٩) Intensite / duree

(٦٠) obscurite / clarte, neutralite / intensite.

(٦١) intertextualité .

(٦٢) انظر ص ٩٩ وص ١٦٦ - ١٦٧ من كتابه .

عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية
نموذج تحليلي من يوسف إدريس

حسن البنا

لم ينل التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عناية كافية [1] . ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث في لغة الأدب وأساليبه ؛ ذلك أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي يعتمد عليه في وجوده واستمراره .

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة النقدية من زاوية لغة العمل الفني وأساليبه ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس ، بوصفه نموذجا جيدا لاستعادة تاريخ القضية اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه . ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبين من أساليب القص التي يهتم بها النقد الأوربي المعاصر ، هما : المونولوج المروى narrated monologue والإدراك المتمثل represented perception . وأخيرا يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس « على ورق سلوفان » من منطلق لغوي وأسلوبي ، يضع في حسبانه التكنيكين المشار إليهما . وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معنيٌّ بشيئين أساسيين يمثلان إطار هذه الدراسة : الأول ؛ هو تحديد المشكلة ، والآخر ؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة ، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية . وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة أو في هوامشها على السواء .

١ - ٠ عن اللغة في نقد يوسف إدريس :

إن النموذج الذي نلقي عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس ؛ وهو كاتب مصري نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين ، عربا كانوا أو غير عرب . فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها – على قلتها – تكاد تستخفي استحياء ، إما في كلمات عابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه [2] ، أو في كلمات مشابهة ، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية [3] . لقد كانت القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق – من ناحية – إلى مشكلة الازدواج اللغوي في اللغة العربية ، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية ، كما أنها – من ناحية أخرى – كانت تنتهي إلى الانتصار للغة الفصحى ، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم ، والدفاع عنها في معظم الأحيان .

١ - ١

ومهما يكن من أمر ، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية [4] حظاً في عناية بعض الدارسين بلغته . وأقدم إشارة حقيقية إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي « عبد الجبار عباس » في شكل تعليق على مجموعة « لغة الآى آى » [5] ، ثم في مقالة أكبر

بعنوان « اللغة عند يوسف إدريس »(٦) . وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى ، فإن تناوله النقدى يتميز بوعى أدبى متقدم ، جنّبه الوقوع فى مشغلة الغيرة والدفاع .

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح فى « النفاذ لأعمق الحقائق التأريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشيائهم الصَغيرة ، يرويها بلغتهم الصادقة النابضة ، ويوفق عن طريق التصاقه الحميم بتلك الحياة ، فى محو المسافة التى تلمسها فى الأدب الذى لم يتح له النضج والتكامل بين القصاص وأبطال قصصه »(٧) . وهو ييسر اتخاذه مشكلة العامية والفصحى مدخلا لدراسة اللغة عند إدريس ، بأن « العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته إلى السرد ؛ فليس يوسف إدريس بالمفصح دائما حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب) ، وهذا لا يعنى بالضرورة أنه عامى اللغة ، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، . . . إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخوص العامية إلى فصحى (. . .) وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة ؛ أى أن الخلق هنا ليس تحولا من لغة إلى أخرى ، ولكن خلق مستوى جديد ورفيع فى اللغة نفسها »(٨) . وهذا المستوى الجديد « لا ثنائية » فيه بل هو « جزء من السياق ، وعنصر من عناصر الأداء القصصى عنده »(٩) . ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة « تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة . . . ونلاحظ امتزاج العبارة بالحدث بالشخصية » ؛ وهذا ما يدل « على أهمية الصدق فى تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حدقتيها . . . »(١٠) .

وأخيرا فإن « هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها ، بل من إسهامها فى خلق أدب جيد رفيع ؛ وإلا فهى فى القصص التى يهبط فيها مستوى القصاص ، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوى على أهمية خاصة بمعزل عن مستوى القصة »(١١) .

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هى : (١) حرص إدريس على « الجمع بين الفصحى والعامية جمعا . . . ينطوى على التوفيق الفنى الذى يذيب بينهما الحدود فإذا هما لغة جديدة » ؛ (٢) أهمية هذه اللغة فى خلق أدب جيد رفيع ؛ (٣) تتحد فيه شخصية القصاص بالشخصية الفنية فى القصة . وعلى نحو ما رأينا يؤدى الكلام عن اللغة فى العمل القصصى إلى الكلام عن التكنيك الذى يستخدمه القصاص فى علاقته بالشخصية داخل العمل الفنى .

١ - ٢

ولسوء الحظ لم يتح لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد فى نسيج النقد الأدبى عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدى إلى قراءة عميقة للأدب المعاصر . ومهما يكن من أمر ، فقد أمسك بالخيط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربى ، هو ساسون صوميخ الذى نشر بمجلة الأدب العربى التى تصدر فى هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها « اللغة والموضوع فى قصص يوسف إدريس القصيرة »(١٢) . وهو يردد ـ فى بداية مقالته ـ الملاحظة نفسها السالفة الذكر ، حول قلة الدراسات التى حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس ، برغم أنه ـ أى إدريس ـ « قد كشف عن أسلوب شخصى لا تخطئه العين ـ أسلوب يتميز بحيوية وبداهة ، وبساطة ـ منذ مراحله المبكرة فى الكتابة »(١٣) .

وصوميخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنيتها فى السرد عند إدريس ، ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراكيب من الفصحى تكتسب ظلالا من المعنى من العامية . وقد سمّى عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات « فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة »(١٤) . ولكن صوميخ يرى ـ من ناحية أخرى ـ « أن الجمل المكتوبة فى الفصحى تكشف عن تأثر فى بنائها من قبل العامية . وهو يلاحظ ـ فى نطاق التركيبات ـ وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة »(١٥) .

أما عن الحوار فى الأعمال الأولى لإدريس ، فيلاحظ صوميخ أنه « إما عامى تماما ، وإما خليط بين العامية والفصحى ـ إخلاصا لمبدأ الواقعية . ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى فى الأعمال الأخيرة ،خاصة « بيت من لحم » ؛ فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضا فى السرد . كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار . الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعرى لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة » . ويؤكد صوميخ « أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد فى أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة » . وصوميخ على وعى بأن « العامل الحاسم فى اختيار المستوى اللغوى ليس أميّة المتحاورين ، وإنما نمط الكتابة فى سياق بعينه ، ووظيفة الحوار فى النسيج السردى ، هما اللذان يتحكمان فى هذا الاختيار »(١٦) .

ويمضى الناقد فى تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية فى أعمال إدريس الأخيرة ، خارجة عن روح الأسلوب الفصيح : جمل قصيرة متناسلة ، على عكس الجمل الطويلة فى الأعمال الأولى . ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل فى الجمل القصيرة : « وها نحن نطير ، وبالعربة ويك أطير ، ألامس الأرض وأطير »(١٧) . كما نلاحظ ظاهرة جديدة هى تركيب الجملة الذى ينتهى بالفعل . ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدى ، وغير ملحوظ فى الفصحى ، بل إنه نادر حتى فى العامية المعاصرة(١٨) . وهو يرى أن هذا التركيب يحدث فى سياقات بعينها ، ويعطى مثلا من قصة « بيت من لحم » (عصر الجمعة يجىء ، بعصاه ينقر الباب ، وللبد الممدودة يستسلم ، وعلى الحصير يتربع ، . . .) . وقد ضرب مثلا آخر حيث المفعول يأتى أولا : (ماءً ألمس . ماءً أرى . ماءً أسمع)(١٩) . وقد نختلف مع صوميخ فى رد هذا الأسلوب إلى الفصحى(٢٠) ، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى فى وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب . ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هى أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذى منطق معكوس . إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأسا على عقب ، لا تكاد تفشل فى إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض ـ نظراً لأن نظام الجملة مقلوب تماما عما هو عليه فى الفصحى . والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماما فى مثل هذا السياق(٢١) .

إن الظاهرة التى تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تعزز بظاهرة

أخرى ، حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحى فى هذه المرة ، ولكنه يقع تحت نمط استعارى أو لغة فنية . والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين : (١) تعبيرات متناقضة فى المرحلة الأولى من أعمال إدريس ، من مثل : « انتصار الهزيمة » . ولكن هذه التعبيرات قليلة ، ودالة بشكل مباشر . و(٢) فى المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهريا ، وهى ذات قيمة موحية وليست مباشرة . والتناقض هنا أكثر تعقيدا ، ومحمل بظلال من المعنى ، حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعقولية وانكسار المنطق : « قاعك القمة ، إشعاعات النور غير المرئى »[٢٢] . وأخيرا يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحيانا فى استخدام بعض الأدوات التى تنقل إحساسا بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ ، من مثل استخدام « لكن ــ كأنما » ، « وإن كانت ــ لكن . . . برغم »[٢٣] .

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التى استخدمها إدريس وجرَّبها فى قصصه القصيرة . وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل لهذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها . ويمكن القول ــ فى هذا الصدد ــ إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس . وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس .

١ - ٣

ومن الأعمال الأخيرة المهمة التى تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية فى ليدن بهولندا أيضا ، وهو بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة ــ مؤلف مصرى معاصر »[٢٤] ــ من تأليف كوبر شويك . وفى هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس : الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس ، ويعطى المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ ــ ١٢٤) ؛ والثانى يمثل جزءاً ثانيا من الفصل الرابع ، الذى يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس . وفى هذا الجزء المعنون بـ « الموضوع والتكنيك » يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنيوية (١٦١ ــ ١٧٠) ، وجوانب أسلوبية (١٧٠ ــ ١٨٠) ، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ ــ ١٨٤) ، ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ ــ ١٩٠) ، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف فى القصة ، والصورة ، وبعض جوانب النقص الأسلوبية والبنيوية .

أما ملخص ما قاله المؤلف فى الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية فى أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية[٢٥] ؛ وهو ما ألمح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صوميخ من قبل . ولكن كوبر شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية فى مصر ، ممثلة فى مجمع اللغة العربية (ص ١١٥) ، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة ، ويرى أيضا أن مزاج إدريس الأدبى ، وشخصيته العملية بماهوطبيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوى . وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والفصحى وموقف إدريس المعلن منها فى أحاديثه وردوده على ناقديه فى هذا الصدد .

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كوبر شويك أن القاعدة هى أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامية ، على حين يحتفظ بالعربية المعاصرة فى أجزاء السرد . ولكن ثمة تحولا ملحوظا ذا أهمية قد حدث فى السبعة عشر عاما التى تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس القصصية (أرخص ليال ــ ١٩٥٤) ومجموعة (بيت من لحم ــ ١٩٧١) ؛ فعلى حين أن القصص المبكرة تمتلىء بتعبيرات عامية (شعبية) وكلمات دارجة حتى فى السرد ، فإن العكس هو الحادث فى قصة « بيت من لحم » : حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط ، بل الحوار أيضا مكتوبا باللغة الفصحى (ما عدا عبارة « يا عيب الشوم » فى ذلك الحوار) . ويعلق كوبر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه فى كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوى ، بشكل لا ينفصم ، بمعنى القصة . فالحيوية والقوة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكون من الصعب التعبير عنهما بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية . وأما التأثير الرصين إلى حد ما ، وتقليدية الفصحى ، من ناحية أخرى ، فتبدو أكثر التصاقا بالمحيط غير الحقيقى ، وبالرمزية التى كتب بها كثير من القصص فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ولهذا فإن تضاؤل تردد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغير عميق فى نظرة إدريس الفنية (ص ١٢١) .

فى الجزء الثانى من حديث كوبر شويك عن لغة إدريس وأساليبه يشير المؤلف ــ معطيا أمثلة من قصص لإدريس ــ إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد فى أعماله المتأخرة (منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات) التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامعقولية فى الظروف الموجودة والاحتجاج عليها ، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة ، الذى ظهر عنده فى الستينيات . ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصرا لما سماه إدريس بـ « التخلص من آخر التأثيرات للحدوتة ، وتحرير نفسه من تأثير جوركى وتشيكوف » (ص ١٦٤) ، كما وظّف الاستخدام اللغوى فى إعطاء جو من التواطؤ والغش والإحباط فى قصصه الأخيرة (ص ١٦٥) .

وعن الجوانب الأسلوبية ، يلاحظ كوبر شويك ما لاحظه صوميخ حول قصر جمل إدريس فى قصصه المتأخرة ، ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠) . ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكتيكية paratacticوالتنظيم تحت التكتيكى hypotactic للقصص المبكرة عنها لا يبدو أمرا مبررا فى رأى كوبرى شويك ، حيث يلاحظ أن المثل الذى أعطاه صوميخ من قصة « أرخص ليالى » لا يختلف كثيرا عن جمل موجودة فى قصة « بيت من لحم » (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ١٦٩ من الصفحة نفسها) .

ثم يلاحظ كوبر شويك عند إدريس أسلوبا يقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة الجمل القصيرة ؛ هو أسلوب الـ anadiplosis ، ويعنى تكرار الكلمة الأخيرة من كل جملة فى بداية الجملة التى تليها (ص ١٧٠ ــ ١٧١) . ويرى أن الميل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطرابا فى تركيبها النحوى قد بدأ يُعْكَس بشكل تدريجى بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١) . كما يلاحظ وجود التكرار فى هذه المرحلة ؛ تكرار الأفعال والعبارات المتشابهة فى تركيبها (ص ١٧٢ ــ ١٧٤) . وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناس والقافية ، من أجل خلق رنين خاص (١٧٤ ــ ١٧٥) .

ومرة أخرى يتفق كوبر شويك مع صوميخ فى علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ « عالم لا معقول » و « منطق معكوس » ، ولكنه يختلف معه فى أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببيّة مباشرة بين هذا التطور فى نظرة إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق ، على مستوى التركيب النحْوى ، لنظام الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادى من قبل النحويين القدامى . فمن الممكن ـ فى نظر كوبر شويك ـ أن نفكر فى أسباب أخرى أكثر وضوحا وراء هذه الظاهرة المثيرة فى أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧) . ويرجع كوبر شويك هذا القلب فى نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة ، وتأثير العامية ، ومحاولة إدريس التخلص من قيود نحو الفصحى فيما يختص بنظام الجملة ، حتى يمكنه أن ينوع أسلوبه ، ويحقق قدرا أكبر من التعبيرية . وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية ، واستخدام الجملة الإسمية (ص ١٧٨ ـ ١٧٩) . ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أوّلىّ ، من أجل تحقيق شاعرية فى التعبير ، وفى الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التى يمكن أن تؤدى إليها اللغة المجردة الرمزية .

ويرى كوبر شويك أنه فى مثل هذه القصص (حلاوة الروح ـ على ورق سلوفان) وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الإسمية على صلة باستخدام تكنيك تيار الوعى (ص ١٨٠)[٢٦] .

أما عن طريقة السرد واللغة فيلاحظ كوبر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها ، المشار إليها ، تناظرها انتقالة فيما يسمى بشكل عام بـ « وجهة النظر » . فالقصص التى نشرها إدريس فى جريدة المصرى فى ١٩٥٣ وعددها ست عشرة قصة ، كانت أربع عشرة منها مكتوبة فى أسلوب شبه موضوعى quasi - objective ؛ حيث يفترض المؤلف ، عند وصفه للشخصيات من الداخل ، سعة معرفية . وأما القصتان الأخريان فضمير المتكلم فيهما يتدخل فى سياق الكلام ، ويقطع السرد . وبعد حوالى خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع ؛ ففى بيت من لحم (١٩٧١) يستخدم الضمير المتكلم فى ثمانى قصص قصيرة من اثنتى عشرة قصة[٢٧] .

وثمة اختلافات أخرى فى تقديم المادة القصصية ؛ ففى القصص الواقعية فى الخمسينيات ، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المندفعة إلى الأمام (أرخص ليالى) . وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيرا بوصفه نوعا من متابعة التكنيكات « الحديثة » ، مثل الفلاش باك (النداهة ـ ١٩٦٨) و (أكان لابد يا لى لى أن تضيئى النور ؟ ـ ١٩٧٠) .

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة ، هى الحوار الطبيعى ؛ وقد أخذت تتضاءل فى أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطرادا ، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزية . وأخيرا فى مجموعة (بيت من لحم) تأخذ ـ إلى حد ما ـ مكان الحوار وتدخل الراوى لغةٌ أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور . وعلى سبيل المثال قصة « بيت من لحم » ، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكنيك تيار الوعى[٢٨] . (ص ١٨١) .

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كوبر شويك الخلفية الاجتماعية أهمية كبيرة فى تحليله لقصص إدريس القصيرة ، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل بملاحظاته اللغوية والأسلوبية . وهكذا فإن أسلوب إدريس لم يفحص متزامنا مع جوانبه الاجتماعية واللغوية ، وصارت اللغة العامية ـ على سبيل المثال ـ لا تقوم بدور فى هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شىء من الحيوية على الأسلوب ، وتجنب إعطاء الانطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١) . يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التى لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها ، من مثل الاضطراب بين الضمير الأول ـ أى ضمير المتكلم ـ والضمير الثالث ـ أى ضمير الغائب . كما أن مفهومه لتيار الوعى يبدو مضطربا ، على نحو ما بينا فى الهامشين رقم « ٢٦ » و « ٢٨ » .

١ ـ ٤

وربما كانت آخر الدراسات العلمية التى تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذى قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءا مكملا لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير فى الآداب (مايو ١٩٨٢) . والدراسة بعنوان « مستويات اللغة فى كتابات يوسف إدريس » ؛ وهى باللغة الإنجليزية[٢٩] .

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة فى كتابات إدريس أساسا إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة فى العمل الفنى من أجل التعبير واقعيا عن مجتمع ما .

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية ، ومستويات اللغة المستخدمة فى هذه الأعمال ، يصبحان ـ من هذا المنطلق ـ وجهين لعملة واحدة . وهذه العملة تمثل المجتمع المصرى بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية[٣٠] .

ولأن البحث تطبيقى فى أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة . ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التى يتناولها ، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه ، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة .

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وملحق وببليوجرافيا عن أعمال إدريس .

ويلاحظ الباحث فى المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بميزتين : الأولى ؛ أن هذه الدراسات كانت محدودة فى العدد ، وتعاملت أساسا مع قصصه القصيرة ؛ والأخرى ؛ أنها كتبت تقريبا على يد نقاد غير عرب ، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة جـ ، د من المقدمة) .

أما فى الفصل الأول : « استخدام العامية المصرية فى الأدب الحديث ـ مدخل نقدى » فيراجع الباحث المشكلة التى تمثل خلفية تقليدية للدراسة ؛ أى استخدام العامية فى الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس . وهذا الفصل (١ ـ ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة ، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التى تعاملت مع هذه المشكلة ؛ بمعنى أنها لم تعن بالدخول فى الجدل الذى ثار بين النقاد حول المشكلة ، وإنما عنيت بتبين وعى الكتاب المبدعين أنفسهم حول المشكلة على المستوى النقدى والإبداعى معا[٣١] . وقد حصر الباحث الموضوع هنا فى ثلاث

نقاط ، هى : (١) الدعوة إلى أدب مصرى محلى ؛ (٢) مفهوم « الواقعية » ؛ (٣) الاستخدام الفعلى للعامية المصرية فى الأدب . وقد بحثت هذه النقاط الثلاث فى نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية .

أما الفصول (٢ ــ ٥) فتمثل تطبيقات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس ، حيث تبحث الاستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثانى وعنوانه « وجهة النظر بين الراوى والشخصيات » (٣٣ ــ ٥٤) ، حيث يتعامل الباحث مع طريقة اقتراب لغة إدريس من الاختلاف فى « وجهة النظر » بين الراوى والشخصية . وينتهى هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامية داخل السرد فى شكل تكنيكات فنية خاصة به ، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية فى الموقف ، على حين أن الراوى تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامية عندما أراد أن يعطى وجهة نظره هو فى الموقف نفسه داخل السياق .

وفى الفصل الثالث : « لغة إدريس بين التحيز والتعميم » (٥٥ ــ ٧٤) يبين الباحث فى الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغويا بعينه فى إعطاء ملاحظاته النقدية داخل القصة ، جاعلا القارىء يرتبط بالسياق بوصفه مشاركا أساسيا ، فى عملية قراءة القصة . أما فى الجزء الثانى من هذا الفصل ، فيوضح الباحث كيف أن إدريس ــ بما هو راو ــ ربما أظهر تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامية مختارة بعناية .

أما الفصل الرابع « الاستخدام اللغوى فى الحوار » (٧٥ ــ ٩٣) فمكرس لفحص مستويات اللغة فى الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة ، آخذا فى الحسبان التحولات والتداخلات بين مستويات العربية المختلفة ، رابطا فى كل ذلك بين الاستخدام اللغوى والمعنى فى المسرحية ، والقصة القصيرة والطويلة .

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ ــ ١٠٠) وجدنا « ثلاثة أشكال من كسر المألوفية defamiliarization » . يتعرض البحث هنا لاستخدام « الكليشيهات » والأمثال والتعبيرات الفصحى والعامية ، وأسلوب الـ anadiplosis ، وتيار الوعى .

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعا من كسر مألوفية المعنى فى العمل الفنى عن طريق كسر مألوفية التعبير ، أو استخدام تكنيك أدبى معين بشكل مفاجىء داخل السرد ، من أجل إطالة إدراك القارىء ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة[٣٢] .

٢ - ٠ عن التكنيك فى العمل القصصى والروائى

إن الحديث عن لغة العمل الفنى يقود - على نحو ما رأينا - إلى النظر فى أساليبه التى توظف هذه اللغة فى شكل تكنيكات أدبية لها ملامحها التى يسعى النقاد إلى تحديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية . ومرة أخرى لا يجد الباحث بدا من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التى تساعد على فهم العمل الفنى من داخله ، أى من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه . إن أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها ، الواضحة فى منطلقاتها النظرية ، تكمن فى أنها تنقذ الدرس النقدى من الوقوع فى أسر عناوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحداثة ، فى حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدى التقليدى أو استمرار له ؛ وهذا ما أشرنا إليه فى الجزء السابق[٣٣] .

٢ - ١

تقول لوريل برينتن (١٩٨٠)[٣٤] فى تقديمها لبحثها عن أسلوب « الإدراك المتمثل represented perception ــ دراسة فى الأسلوب القصصى » إن النقاد قد اهتدوا منذ زمن طويل إلى تكنيك روائى عُرف باسم الكلام والفكر المتمثل represented speech and thought ، وهذا التكنيك يعبر عن أفكار الشخصية فى زمن المؤلف الماضى (زمن الحكاية) وضمير الغائب . وهو يعبر أيضا عن ذلك فى لغة الشخصية العاطفية . إن هذا الأسلوب ، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر فى القصة ، يحدَّد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معا ، كما يحدد بإشارات شكلية فى السياق القصصى . فى هذا الأسلوب يستطيع المؤلف ، بشكل مباشر ، أن يتمثل ، بدلا من أن يقدم أو يقرر ، الوعى بدون أن يتضمن ذلك حديثا داخليا للشخصية .

وهناك تكنيك مشابه لهذا ، يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعى ، أى إدراكات الشخصية للعالم الخارجى . واسم هذا التكنيك « الإدراك المتمثل » represented perception ، وهو يشبه التكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما ، ولكنه يتميز بملامح خاصة به كذلك . وينهض هذا التكنيك الأخير بالربط بين العالم الداخلى والعالم الخارجى والمزج بينهما فى النص القصصى : فالعالم الفيزيائى ، الذى يعبر عنه عادة فى وصف من قبل المؤلف ، يصبح إدراكات حسية فى وعى الشخصية . الإدراك المتمثل represented perception يقدم أيضا البديل الوحيد للتقرير غير المباشر عن إدراكات الشخصية . أما بالنسبة لتكنيك الكلام والفكر المتمثل represented speech and thought فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر ، دون أن يوحى ذلك بحديث داخلى للشخصية . ومهما يكن من أمر فإننا سنرى أن برينتن Laurel Brinton سوف تنتهى إلى اعتبار هذين التكنيكين جزئين متكاملين فى أسلوب قصصى متماسك . (ص ٣٦٣) .

٢ - ٢

ولكن لنمسك الخيط من أوله ، حيث نحدد المصطلح فى سياقه التاريخى ، وعلاقته بالجدل النقدى فى مناهج أخرى غير لغوية ، ثم فى علاقته بتيار الوعى . لقد تناول عدد من النقاد التكنيك الأول ، بصفة خاصة ، بالدرس والتحليل ، وهناك مقالة كتبتها الباحثة دوريت كون Dorrit Cohn (١٩٦٦)[٣٥] ، عنوانها « المونولوج المروى : تعريف بأسلوب قصصى » ؛ وهى تقصد بالمونولوج المروى na-rrated monologue ما قصدته برينتن بـ represnted speech and thought . والباحثتان تشيران فى مقالتيهما إلى التسميات الأخرى التى عرف بها هذا الأسلوب ، بخاصة فى اللغة الألمانية ، مثل : erlebte Rede (الحديث المجرَّب) ، وفى اللغة الفرنسية

Style indirect libre (الأسلوب الحر غير المباشر) . وترجع التسمية الألمانية إلى ١٩٢١ ؛ وقد أطلقها لورك Lorck [٣٦] ، على حين تعود التسمية الفرنسية إلى ١٩١٢ ؛ وقد أطلقها بالى Bally [٣٧]. أما التسمية الإنجليزية التى تعتمدها برينتن فحديثة زمنيا ، حيث أطلقها بانفيلد Banfield فى ١٩٧٧ [٣٨] . وأما كون فقد نحتت المصطلح المشار إليه فى عنوان مقالتها وإن كانت تشير - ومعها برينتن - إلى المصطلح الألمانى والفرنسى طوال الوقت . وسوف آخذ نفسى بترجمة مصطلحى برينتن إلى العربية ؛ أعنى : أسلوب الكلام والفكر المتمثّل ، وأسلوب الإدراك المتمثّل ؛ وذلك لسببين : الأول ؛ ما تثيره كلمة « المونولوج » فى العربية من كونها « حديثا داخليا للشخصية » ؛ وهذا ما تحرص برينتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصى ؛ والثانى ما تفيده مادة « مثل » فى وزن « تفعّل » حيث تلمح إلى دور المؤلف الذى يحاول طوال الوقت ألا يتدخل فى عواطف الشخصية ، ويكتفى بتمثلها فى حالاتها المختلفة فى مثل هذا الأسلوب .

تعرّف كون المصطلح الأول - وهى لم تتكلم عن الثانى ، أى الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروى بعض صفاته على ما سوف نرى - تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede (الحديث المجرب) بأنه « يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية فى عباراتها الخاصة ، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب فى السرد . . . والاحتفاظ بزمن المؤلف . . . . إنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع فى خيط السرد » (ص ٩٧ - ٩٨) . وترى برينتن أنه « على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع فى الرواية الحديثة ، فإنهم - بوجه عام - يتفقون على ملامحه واستخداماته » (ص ٣٦٣ - ٣٦٤) . وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول « الكلام والفكر المتمثل » كما عرضت له كون (١٩٦٦) ، تشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال برينتن .

٢ - ٣

لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل (RST) اهتمام الباحثين على نطاق واسع ، لا لأنه أسلوب متغلغل فى الرواية الحديثة ، ولكن لأنه - فوق ذلك - يلقى ضوءا على قضايا فى النظرية الأدبية ، والنظرية اللغوية ، وفلسفة اللغة ؛ وهى قضايا أكثر اتساعا من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط . ففيما يتصل بالنظرية الأدبية ، يتطلب هذا الأسلوب تحديدا أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف فى النص . ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية فى المناقشات التى تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص) ، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم « وجهة النظر » ، خصوصا عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات فى وجهة النظر ، ووجهات النظر المتعددة ، أو حول التماسك النصى ، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة ، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أى ضمير الغائب) .

إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST يشترك مع تيار الوعى والأسلوب المحاكى فى الرواية الحديثة ؛ ومن ثم فهو مهم فى تحديد الغرض والتأثير الفنى لهذين المنهجين . وأخيرا فإن استخدام هذا الأسلوب مهم فى تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها ، بقاصها غير الفضولى ، أو المفقود ، وبسردها الموضوعى ، وفى الوقت نفسه بـ « تحولها الداخلى » (inward turning) ، أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها .

إن البحث فى هذه الموضوعات ممتد ؛ وهو يشمل دراسات أدبية عامة ، وأبحاثا عن أسلوب المؤلفين الأفراد ، من مثل جين أوستن ، وديكنز ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ، وجوزيف كونراد ، ود . هـ . لورانس ، وهنرى جيمس ، وجوستاف فلوبير . ولقد كان المدخل التقليدى لأسلوب الكلام والفكر المتمثل RST مدخلا لغويا ؛ حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاشتقاق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية ؛ أى الحديث المباشر وغير المباشر . كما أن لغويى مدرسة جنيف ومدرسة فسلر كانوا مهتمين أيضا بتحديد الملامح اللغوية للأسلوب . إن أسلوب RST ، مع ذلك ، يدخل أيضا ضمن مسائل واسعة ، خاصة بالنظرية اللغوية ؛ فهو مهم للدراسات اللغوية التى تعنى بالوحدات الأكبر من الجملة ، وفى تحليل الحديث الأدبى ، وفى تحديد قواعد النص النحوية . وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفى ؛ وأكثر من ذلك يسهم فى الجدل القائم حول الوظيفة التوصيلية للغة ؛ ذلك أن هذا الأسلوب الأدبى يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط فى السرد الخاص بهذا الضمير ، ولا يسمح أبدا باستعمال الضمير الثانى (المخاطب) . وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة ، يتضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص - فى تلك الأنماط الخاصة - بنماذج المتكلم / السامع . ولهذا فإن هذا الأسلوب غالبا ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة . (ص ٣٦٥) .

٢ - ٤

تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلى inward turning للرواية - أى تطورها من السرد الملحمى ، أى المغامرة الإيجابية ، والاهتمام الاجتماعى ، إلى التمثل الدرامى ، أى الخبرة الروحية ، والتأمل الاستبطانى - قد تقصت أثره دراسات كثيرة . وفى إطار التطور العام لهذه الدراسات ، يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج المروىّ narrated monologue (وهو الاسم الذى تطلقه كون على أسلوب RST) - يمكن أن ينسب إلى التقنية المتدرجة فى التكنيكات لتقدم الحياة الداخلية فى شكل قصصى . ولتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسل O. Walzel فى ١٩٢٥ : « خلال الحديث المجرّب erlebte Rede تصبح الحكاية فى معناها الأدبى المحدد ذات تمثل حقيقى » ، ومثل كل الابتكارات فى التكنيك ، ظهر المونولوج المروى NM بالصدفة مبكرا جدا فى الأدب . وقد وُجدت أمثلة محدودة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة فى حكايات لافونتين الخرافية) ، وحتى فى ملاحم العصور الوسطى . وأول من توسع فى استخدام هذا الأسلوب هى جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) ، التى سردت وعى بطلتها « إمّا » ، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلى فى نفسها بدون أن تدع صوت الراوى يتدخل . ويمكن العثور

على أمثلة فى القرن التاسع عشر نفسه ، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، وجورج ميريديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) .

أما فى فرنسا فكان فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية . وفى ألمانيا كان أوتو لودفيج أول من استخدم هذا الأسلوب فى منتصف القرن ١٩ فى رواية عنيفة اسمها « بين السماء والأرض » . ومن الطريف أن نلاحظ ، فى هذا الصدد ، أن لودفيج ، الذى كان ناقدا أفضل منه روائيا ، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل « منظرى » Scenic قريب جدا من ذلك الذى دعا إليه هنرى جيمس . فمع أول روايات هنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) ننتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروى يسود العالم كله tout le monde حقا . أما فى الأدب الألمانى ، فإن التكنيك قريب جدا فى تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين فى نهاية القرن ، خصوصا مع اشنيتسلر Schnitzler الذى ملأ أعمالا كاملة بكل طرز الحديث الداخلى .

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين ، فإن « الحديث المجرب » يصبح أسلوبا مصطلحا عليه ؛ وقد استخدم ، على الأقل بالصدفة ، فى معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب ، وفى أعمال دوروثى ريتشاردسون (١٨٧٣ - ١٩٥٧) ، وفيرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، وجيمس جويس ، الذى عاش ومات بين تاريخى ميلاد وولف ووفاتها !، وتوماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) ، وكافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) . وعند ذلك نكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقى (ص ١٠٧ - ١٠٨) .

٢ - ٥

أما على مستوى النقد فقد ظل « الحديث المجرَّب » erlebte Rede فى ألمانيا موضوعا للمناقشة النقدية منذ أن تحدَّد لأول مرة فى بداية القرن على نحو ما عرف فى الأسلوبية الفرنسية باسم « الأسلوب الحر غير المباشر Style indirect libre » ؛ وهو يعد أقل استخداما ودقة من المصطلح الألمانى . وترى كون أن طلاب « الحديث المجرب » كانوا فى بداية الأمر نحويين ولغويين ، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبى فى هذين البلدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجى والأسلوبى فإن الظاهرة سرعان مانوقشت فى سياق النثر القصصى على يد باحثين بارزين فى الحقل الأدبى، من مثل ليوسبيتزر LeoSpitzer، وأوبكار فالتسل ، وألبرت تيبوديه Thibaudet .

وفى العقد السادس من هذا القرن برزت فى ألمانيا موجة من الاهتمام « بالحديث المجرَّب » ، ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصى فحسب ، بل عنيت أيضا بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصى (ص ١٠٠) .

وعلى حين ألمحت بريتنن (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب RST بتيار الوعى كما أشرنا سابقا ، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلى لهذا الأسلوب الأول فى النقد الأنجلو - أمريكى ، ورأت فى هذا الإهمال دليلا على أن دراسة التكنيك القصصى كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس . فالباحثون - الكاتبون بالإنجليزية - يميلون ، على أى حال ، إلى رفض أن يكون « الحديث المجرَّب » مقابلا لتيار الوعى ، أو هم ينظرون إليه نظرتهم إلى شىء من فضول القول ؛ فمثلا يؤكد أحدهم « أن الضمير الأول المتكلم ، والضمير الثالث الغائب ، لا يختلفان فى « إبراز » أى شىء ؛ فأنا لا أستطيع أن أرى صلة ذات معنى - مهما قيل - بين زاوية السرد ، أو وجهة القصة ، واستخدام « أنا » أو « هو » ؛ فما يمكن أن يقال بضمير منهما يمكن أن يقال بالضمير الآخر »[٣٩] (ص ١٠٢) . وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحثة أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصى إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر . فالجدل فى صالح الزاوية الداخلية للرؤية ، كما قررها بقوة هنرى جيمس ، وبيرسى لوبوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥) ، وجوزيف وارن بيتشBeach ، قاد إلى الاعتقاد بأن الراوى المنفصل غائب من الرواية المسرحة dramatized ؛ وأنه لهذا يعد « الذكاء المركزى » center-al intelligence هو نفسه الراوى بالمعنى نفسه الذى يتحقق عندما يكون الضمير « أنا » هو راوى القصة بضمير المتكلم .

وربما كان لوبوك هو الذى بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التى تنحصر الرؤية فيها من خلال أسماء مثل « المؤلف المسرح » ، أو « المتكلم باسم المؤلف » ، أو « الراوى اليقظ » fresh narrator . ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لوبوك نفسه كان واعياً كل الوعى بأنه فى روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصوَّرة figural psyche مع « إنسان ما آخر . . . ينظر من فوق كتفه » : « إن العين المبصرة هى مع أحدهم فى الكتاب ، إلا أن رؤيتها تزداد قوة ، وتضم الصورة أكثر ، وتصبح أكثر غنىً وامتلاءً ، لأنها تشمل - فى الوقت نفسه - صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعته . . لا أحد يراقب ، ولكن فى الحقيقة هناك الآن ذهنان فيما وراء تلك العين ؛ أحدهما هو ذهن المؤلف . . . »[٤٠] .

ويقفز هذا النص من لوبوك ليكون وصفا للموقف القصصى الدقيق الذى كثيرا ما نلقاه فى الحديث المجرَّب . إن مجرد الإصرار على حضور الراوى المتوارى عن الأنظار ، وعلى ازدواجية الرؤية التى تتبع ذلك أو غموضها ، يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب فى ترجمة الوعى بطريقة صحيحة . ومع ذلك فإن نقادا آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach « المؤلف من الخارج » Exit Author بوصفه شعارا للرواية الحديثة . ونتيجة لهذا التبسيط المخل ، فإنه يصبح أمرا عاديا أن نعدّ الذكاء المركزى هو الراوى ، أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلى لأى راوٍ مهما يكن (ص ١٠٢) .

أما فيما يتصل بالباحثين الأمريكين فلم يبدأوا - فى رأى كون - فى تحليل مشكلة ترجمة الوعى فى ضمير الغائب فى الرواية إلا مع الدراسات الأولى لرواية تيار الوعى . ويقترب دافيد داتشيز ، فى كتابه عن فيرجينيا وولف ، اقترابا كبير من تحديد الحديث المجرَّب عندما يتكلم عن « موازنتها بين الفكر التقريرى والتحويل المباشر غير المراجع للوعى » . ويبدو ، مع ذلك ، أنه يعد هذا من باب الأسلوب الخاص بفرجينيا وولف ، فلا يبين عن وعى بالتكنيك بشكل عام . أما ميلفين فريدمان ، فى كتابه « تيار الوعى : دراسة فى الطريقة الأدبية » ، فيذكر أن « أسلوب فلوبير » هو « الأسلوب الحر غير المباشر » ، وأنه خطوة رائدة لتيار الوعى ، ويلمح مرة أخرى إلى هذا التكنيك فى

علاقته بهنرى جيمس ، وفيرجينيا وولف ، وجيمس جويس (ص ١٠٣) .

وأهم من ذلك كله ، تحديد روبرت همفرى فى كتابه « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » لتكنيك فى الرواية الحديثة يسميه « المونولوج الداخلى غير المباشر » ، الذى يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادى الذى يستخدم ضمير المتكلم ، « سواء فى الطريقة التى يعملان بها ، أو فى تأثيرهما الممكن » . وهو يعطى مثلا من « يولسيس » و « مسز دالواى » ؛ ومن الواضح أنهما لم يكونا مألوفين فى الجهود المبذولة فى الموضوع فى فرنسا وألمانيا . ولذلك فإن همفرى قد اكتشف « الحديث المجرَّب » فى الإنجليزية ، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماما فى وصفه للأسلوب . فعلى الرغم من أن « المونولوج الداخلى غير المباشر » يعطى القارىء « منظراً فيه حضور مستمر للمؤلف » ، فإنه مع ذلك « يقدم مادة غير متكلم بها ، كما لو كانت آتية مباشرة من وعى شخصياته » . ويقع همفرى ، خلال شروحه ، بين محاولة تطبيق معيار « المباشرة » والتراجع عن هذا التطبيق : « فالمؤلف يتدخل بين الشخصية والقارىء » : « ما يقدم من الوعى هو مباشر » : الوعى (فى مثل من جويس) « لا يقدم أبدا مباشرة » : والمونولوج الداخلى غير المباشر « يأتى مباشرة من النفس »[٤١] .

إن السبب فى هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفرى لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهرى فى هذا التكنيك القصصى . إن ترجمة أفكار الشخصية فى ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة (الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون) ؛ وليست هى كذلك غير مباشرة ، بما أن فعل التقرير معبر عنه بدون شك فى النص.. ولهذا فإن مصطلح « المونولج الداخلى غير المباشر » مضلل ؛ فعلى حين أن المونولوج الداخلى مباشر فى المنظر نفسه بما هو حديث مباشر ، فإن « الحديث المجرَّب » ليس غير مباشر فى المنظر نفسه كحديث غير مباشر . إن الموازى لهذا الأخير فى ترجمة الوعى هو أسلوب يعطى فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها فى جمل تابعة تأتى بعد أفعال مثل : أمِلَ ، خافَ ، عرفَ ، تجاهلَ ، انتهى إلى ؛ وهو أسلوب كثيرا ما يشار إليه على أنه « تحليل داخلى » internal analysis . ولكن « الحديث المجرَّب » erlebte Rede يقع فى مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر ؛ أى أنه أكثر فى عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) وأقل فى عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) ، وأقل فى عدم مباشرته من الأخير (الحديث غير المباشر) .

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل ، تتردد كون بين « الوعى المروى » narrated consciousness و « المونولوج المروى » narrated monologue ، وترى أن الأخير يعبر عن مباشرية (لحظية) الصوت الذى نسمعه ، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التى مفادها أن الراوى ، وليس الشخصية ، فى الرواية ، يبث إلينا هذا الصوت . وهكذا ترى أن هذين المصطلحين سيحتفظان بالغموض الأساسى والتعقيد الجوهرى لهذا التشكيل الأسلوبى . ولما كان « الوعى المروىّ » يحمل تداعيا غير مرغوب فيه مع « تيار الوعى » فإن كون تفضل مصطلح « المونولوج المرويّ » (ص ١٠٣ ـ ١٠٤) .

٢ ـ ٦

وإذا كانت كون وبرينتن تتفقان فى كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST ، أو المونولوج المرويّ ، فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعى داخل هذا الأسلوب ، وكيفية تمثله أو ترجمته ، تحتاج إلى وقفة ، حيث تثير برينتن بعض الأسئلة فى هذا الصدد ، تؤدى بها إلى مناقشة الأسلوب الثانى « الإدراك المتمثل » represnted perception . ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التى تميزه ، والذى يشترك معه فيها الأسلوب الثانى فى الوقت نفسه . وبعد ذلك سيتضح الأسلوب الأخير فى سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك .

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرَّب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه ، ويمكن له أن ينساب من الراوى إلى الشخصية ، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوى ، بدون انتقال ملحوظ . وبالسماح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد فى الواقع ، ووصف هذا الواقع نفسه ، فإن العالم الداخلى والخارجى يصبحان عالما واحدا ، حيث تلغى المسافة الواضحة بين الراوى وصنيعته ، ويلتحم مستويان لغويان فى مستوى واحد ، وهما الكلام الداخلى بتميزه الأسلوبى الشخصى ، وتقرير المؤلف شبه الموضوعى ، بحيث يبدو التيار نفسه مارًّا من خلال الوعى الراوى والتصويرى . وهكذا فإن « الحديث المجرَّب » يستولى على روح المونولوج الداخلى وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث ، وفى الوقت نفسه يلقى بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصى الماضى (ص ٩٩) .

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروى NM ورواية تيار الوعى . وهى ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولا ؛ وتشير إلى أن ثمة ميلا متزايدا فى الكتابات النقدية فى الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ ـ ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومى تيار الوعى والمونولوج الداخلى . وتكاد تجمع الآراء على أن تحديد « رواية تيار الوعى » يجب أن يتعلق بنوع فرعى sub — genre للرواية ، على حين أن « المونولوج الداخلى » يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة فى الأغلب لنقل العالم الداخلى للشخصيات فى رواية تيار الوعى . وقد قال همفرى بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعى بوصفه تكنيكا . ولكن الذى يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن « تيار الوعى » مصطلح عام جدا ، وانطباعى إلى حد كبير ، لا يعطى خطوطا عريضة لمقياس دقيق ، ولا يساعد على تقرير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعى . إن المطلبين اللذين ينبغى وجودهما فى رواية تيار الوعى دائما هما : (١) أن تترجم الوعى مباشرة ، بدون حضور الراوى ؛ (٢) ألا تترجم الكلام ، ولكن مستوى « ما قبل الكلام » من الوعى[٤٢] .

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معا ، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة ، بدون تدخل الراوى ، المحتوى اللا فعلى للعقل[٤٣] . وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة

تقف عائقاً دون الانسياب الإيقاعى والتخيلى للوعى ، كما أن فى استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضاً من أعراض هذا الميل للذهاب وراء اللغة . ولكن الحقيقة التى لا تتغير هى أن الأدب يستخدم الكلمات ، ويترك للكاتب فقط هذين الاختيارين : أن يدع الشخصية تحكى ، أو يدع الراوى يقص .

وعلى حين أن المونولوج الداخلى لا يستطيع أن يقدم كلاماً ما قبل الكلام عند متكلميه ، فهو يستطيع أن يمثل مادة الوعى فى نظام منطقى بدرجة أو بأخرى . إن الخلل فى الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة : (١) تسلسل عقلى من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداعية من الأفكار ؛ (٢) ؛ المنطق النحوى للتركيب العادى يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة ؛ وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنتثر إلى شذرات ويعاد تجميعها . وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة فى المونولوجات الداخلية عند جويس . والمشكلة فقط هى تقرير درجات الانتشار المطلوبة للمونولوج الداخلى الحقيقى ؛ . . . ونجد أن راسم البطل الملحمى « يسلى نفسه بنفسه « se disti lui meme » خلال وقفات وجيزة من مخاطبة النفس فى رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، وتولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) أو دوستويفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) ، وأخيراً أعمال دوجاردى وشنيتسلر وذريتهم ، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها — منذئذ حدث تطور بعينه ، يمضى جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانيّة internalization الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامى عليه ، تتمثل فى هذه المونولوجات . أما فى رواية تيار الوعى ، فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماسكا ؛ وهى أقل اقتباسا بشكل واضح غالباً . ولكن هذه الاختلافات ، بصرف النظر عن أهميتها ، هى اختلافات فى الدرجة وليست فى النوع .

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروى N M نحويا ، كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية فى ضمير الغائب وزمن السرد) ، فإنه يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة فى القصص المبكر ، بالمعنى نفسه تماما الذى نطبق به المصطلح على التأملات المروية التى تنشر جناحيها على كل الروايات . . وهكذا فلا المونولوج الداخلى المباشر ولا المروى يمكن أن ينظر إليه على أنه تكنيك يتعلق برواية تيار الوعى بوجه أساسى . وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز فى القصيدة رمزاً قبل أن يضعه الرمزيون بزمن طويل فى مركز القصد من فنهم ، فإن المونولوج الصامت ، سواء بضمير المتكلم أو الغائب ، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملأ جيل فيرجينيا وولف الكتب كلها بـ « بتفكير عادى فى يوم عادى » " an ordinary mind on an ordinary day " (ص ١٠٧ — ١١٠) .

٢ - ٧

وما أن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروى N M مع رواية تيار الوعى ، حتى بدأت فى محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هى فى تشكيلها غير الواضح فى عقلها من خلال المونولوج المروى . وهى ترى أنه لما كان الصوت الاستعارى figural غير مقتبس مباشرة ، كما هو فى المونولوج الداخلى ، فإن هذا التكنيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعى . إنه يستطيع أن يعطى تمثلاً أكثر إقناعاً لذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم ، ونصف المخبأة من النفس الرقيبة . إن هذا التكنيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل — على نحو أكثر قابلية — بوصفه مستقبلاً للصور المارّة و « الانطباعات الحسية » أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التى تستخدم ضمير المتكلم . ولكن فى اللحظة التى ينفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكّلة فى عقل الشخصية ، فإن صوت الراوى يُسْمع أكثر وأكثر ترددا ، معترضاً بجمل من مثل « بدا له » أو « سمع بالكاد » . وبهذه الطريقة يدخل المونولوج المروى N M تدريجاً فى ظلال التحليل الداخلى ، حيث يعطى المؤلف تقريراً عن الحياة الداخلية لأبطاله ، جاعلا أكثر الأفكار إبهاما قابلة لأن تصاغ فى لغة ، ومترجماً عالماً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها (ص ١١٠) .

ولكن برينتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن فيما يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعى الشخصية أو عمقها الذى يمكن أن يُتمثّل . هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلى وربما غير المنعكسة من الوعى ، من مثل الإدراكات الحسية ، ومن ثم يقدم بديلا للوصف القصصى الخالص ؟ (ص ٣٦٤) . ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات برينتن ؛ ولكن الحقيقة أن الأخيرة فى ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون فى مقالتها ، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذى نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر فى الفقرة السابقة ، خصوصاً تلك المتصلة بـ « عتبات دنيا الوعى » ، و « العقل فى استقباله للصور العابرة » ، و « الانطباعات الحسية » .

ترى برينتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم فى دراسته لتطور أسلوب « الكلام التقريرى reported speech » فى روايات فلوبير ، أن العائق الأساسى الذى حال بين فلوبير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية artistic impersonality هو إخفاقه فى أن يرد الوصف الفيزيائى إلى « كلام وفكر متمثل RST » . وعلى الرغم من ذلك ، ترى برينتن أنه فى أعمال مختارة من جيمس جويس ، ود . هـ لورانس ، وفيرجينيا وولف ، وكاترين مانسفيلد ، وجويس كارى ، تنهض صفحات كثيرة لتتمثل الظواهر الطبيعية بما هى مدركات حسية تحدث فى وعى الشخصية ، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه . وتقول برينتن إنها سوف تسمى هذه الصفحات « الإدراك المتمثل RP » ، وإنها سوف تفحص فى مقالتها مضامين هذه الصفحات وملامحها اللغوية ، واستخداماتها الأدبية ، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب « الكلام والفكر المتمثل » . وهى تفعل ذلك لتنتهى إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك (ص ٣٦٤) .

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبستها برينتن ، وأمثلة أخرى نقتبسها من يوسف إدريس ، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية فى هذا الصدد .

٢ - ٨

يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثِّل RST بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر ، وليس خليطاً خاصاً منهما ، كما نظر إليه فى المناقشات المبكرة التى دارت حوله فى نهاية القرن الماضى . وفيه الأزمنة المتناوبة ، وضمائر الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر ؛ وفيه الجمل غير القابلة للتضمين ، والزمن الحاضر ، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر ؛ وفيه الجمل الاعتراضية ، من مثل : شعر ، فكر ، قال . هذا فى الإنجليزية بطبيعة الحال ، حيث تعد جملة « قال » he said بعد ذكر مقول القول جملة اعتراضية ، وكذلك جملة « فكَّر » و « شَعَرَ » ، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور فى اقتباس مباشر . أما فى العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسى . وقليلا جداً ما يستخدم الكتاب فى القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات ، أو ربما ورد تقليداً للجملة الإنجليزية وترجمة لها . المهم أن المؤلف لا يقدم فى هذا الأسلوب ــ مستخدماً العلامات اللغوية السابقة ــ كلام الشخصية فى اقتباس مباشر ، ولا هو يقرر بشكل تفسيرى ، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكرها على نحو ما هو موجود فى السياق غير المباشر ؛ وهو أيضاً يتجنب تقديم الأفكار ككلام داخلى كما يوجد فى تيار الوعى . إنه ، بدلا من ذلك ، يتمثل الأفكار التى يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية ؛ الأفكار التى هى « قاب قوسين من التكلم بها » (ص ٣٦٦) .

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض فى نسبتها إلى أسلوب « الكلام والفكر المتمثل » و « السرد الخالص » ، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبية ودلالية متميزة ، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة . والنص التالى من رواية كاترين مانسفيلد « حفل الحديقة » يبين كثيراً من هذه الملامح :

(١) هى لم تتخيل أبدا أنها سوف تبدو على هذا النحو . هل أمها على حق ؟ فكرت . والآن تمنّت لو أن أمها كانت على حق . (١٩٧٠ : ٧٩ ــ ٨٠) .

أولا ، نرى أن ضمير الغائب « هى » هو موضوع الوعى ، الذى أطلقت عليه كون (١٩٦٦ : ٩٩) « النفس المجرِّبة » experiencing self ، ورمز به بانفيلد إلى النفس (١٩٧٨ : ٢٩٠) ، وهو الذى يُشير إليه المحتوى التعبيرى للجمل ، ومع ذلك فإن المشار إليه فى الكلام العادى ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم . وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب ، فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، يشير ، عموماً ، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخص . إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة ، أو ربما كان ضمير الغائب جمعا بدون أى شبهة فى الكلام أو الفكر المتزامنين معه .

ثانيا ؛ إن زمن الحكاية الماضى وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة (والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق) . إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الوعى الصادر من الشخصية . وهذا التزامن يمكن التعبير عنه ــ فى أوضح عبارة ــ بوصفه مزامنا للحظة الوعى تجاه حدث فى زمن الحكاية الماضى :

ثالثا ؛ وربما وردت فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الاسمية المعرَّفة ، التى ليس لها مشار إليه فى الكلام السابق عليها . . . ، ولهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألقاب التى تبين صلتها بالنفس . ومن أمثلة ذلك « الأم » فى المثال السابق . وسوف نرى فى القصة التى سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه ، بل استخدمت الضمير « هو » ، واستخدمت كلمة « الزوج » . كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب ، وبكلمة « الآخر » .

رابعاً ؛ يحتوى أسلوب RST على جمل الاقتباس المباشر غير التضمينية ، والمستقلة . وتتميز هذه الجمل غالباً بمحتوى تعبيرى أو عاطفى منسوب إلى النفس . إن الاستفهام البلاغى والجمل ذوات الظروف المطلقة (أبداً) أو أدوات الربط الاستهلالية (And) ، كما فى المثل السابق ، هى أمثلة على ذلك . وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعبيرية ، من مثل الجمل والعبارات الاعتراضية ، والجمل التعجبية ، وزوائد الكلام ، والتكرارات أو الترددات hesitations ، والجمل الدالة على التمنى ، أو الجمل غير الكاملة . ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً فى الجمل التابعة Subordinate clausesفى الكلام غير المباشر .

خامســا ؛ وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المنتسبة إلى الشخصية ، فإن الصفحات المكتوبة فى هذا الأسلوب تحتوى على عبارات ذوات مفردات بعينها ، تعبر عن عواطف الشخصية ومواقفها ، وأحكامها ، وتقديراتها ، واعتقاداتها ، كما تعبر الشخصية عن « معناها المعرفى والحكمى » (فيلمور ١٩٧٤ : ١٦) . وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية ، من مثل (عزيز ، طيب ، ملعون) ، وغيرها من النعوت ، وبعض الظروف ، من مثل (احتمالا ، يأسا) والألقاب الشخصية والكنى ، وصفات نابعة من الموقف ، من مثل (أحمق ، ساذج) .

سادسا ؛ فى أسلوب RST ، تقع أفعال الوعى أو التواصل فى موقع اعتراض : (هل أمها على حق ؟ فكَّرت) . وتقول كيث هامبورجر إن « عناصر الفعل الداخلى » من مثل : فكر ، اعتقد ، شعر ، هى علامة على السرد(١٩٧٣ : ١٣٤) . ويمكن أن تعد من مميزات هذا الأسلوب فى العربية ، فى مثل هذه الجملة من إدريس : « اضطربت . ماذا لو عرف ؟ » (بيت من لحم : ٣٧) . وأخيراً ؛ ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية ، هى أنه لا يشمل إشارات للوظيفة التواصلية للغة ؛ فلا أوامر مباشرة ، أو نداء فى ضمير المخاطب ، ولا ظروف ، مثل : فى الواقع - بصراحة ، ولا إشارات إلى لهجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية ، ولكن ربما وردت عبارات نادرة فى مفرداتها ، أو كلمات عامية ، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ - ٣٦٧) .

٢ ــ ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاص بالشخصية)

قامت كون فى بداية مقالتها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى

ضمائر المتكلم ، كما غيرت الزمن الماضى إلى المضارع ، فى بعض أمثلة مكتوبة أصلا بأسلوب المونولوج المروى NM ، وذلك كى تؤكد خصائص هذا الأسلوب ، حيث نجد - بعد تحويل الضمائر والزمن - الصوت الداخلى للشخصية فى اقتباس مباشر . ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات النحوية ؛ فلو أبقينا الأسلوب فى شكله المحوَّل لنقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها . وسوف يبدو المونولوج الداخلى مرتبطا بأفعال الشخصية كما تمارسها ، وهو ما سوف يبدو غير واقعى ، وربما كان مثيرا للسخرية ، حيث إن القارىء سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكرياته عبر فترة من الزمن تفصل بين النفس الراوية والنفس المجربة (ص ٩٧ - ٩٨) . وترى كون فى موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر فى المونولوج المروى واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائى قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته فى موضعها[٤٤] . ولنعط مثلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقى .

عندما ما يُنْقَل خبر فى حديث غير مباشر ، فإن ظروف الزمان والمكان عادة ماتُغيَّر لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر . فالجملة : « قال : لم آت هنا أمس » ، عندما تنقل فى زمن آخر ومكان آخر ، سوف تصبح « قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك فى اليوم السابق » . وأما فى المونولوج المروى NM فسوف نجد : « لم يكن قد حضر هنا أمس » .

والمثل الآخر من إدريس من قصة « على ورق سلوفان » (بيت من لحم : ٥٧) : « إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلا كحبيبته ، غفرانك وعفوك . . . »

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية ، على حين أن معلومات الراوى محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها فى لحظة السرد . فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت فى مواضع أخرى من القصة ، كما أن المؤلف لا يحاول أن «ينتقم » من الشخصية أو « يسخر » منها ، أو حتى « يتعاطف » معها ، بل الأقرب أنه « يسمع لها » أو قل إنه « ينطق » بلسان حالها . ونحن نعرف أن « الرجل المقدس » زوجها ، لم يعلم ، ولن يعلم ، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف . ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا فى لجة اللحظة (هنا والآن) داخل الوعى المجرِّب (ص ١٠٥ ــ ١٠٦) .

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنيا على حدود الراوى الواحد ، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط فى النص . إن الراوى ، فى الحقيقة ، يكاد يختفى كلية بما هو متكلم مفرد ، ويحل محله وجهات نظر مختلفة ، تمثل أكثر من وعى واحد ، معروضة بشكل مباشر فى السرد بضمير الغائب . وأسلوب RST يصور هذا بشكل أكثر مباشرة ، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الاقتباس المباشر أو المونولوج الداخلى ؛ حيث تقف الكلمات قاب قوسين من التحقق اللفظى ، وحيث لا قطع فى السرد ، وليس ثمة متكلمون جدد . وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة ، فإن صوت المؤلف « يتكلم » فى هذه الأثناء ، ويتحقق وصف للحدث ذو بعدين : بعد المؤلف وبعد الشخصية . وهذا الأسلوب هو الوحيد القادر على مزج الاثنين بحرية ، ومن ثم بدون الإحساس بالانتقال ، حيث لا يوجد فاصل فى نقطة الاتصال بين المونولوج المروى والسياق القصصى (كون ١٩٧٨ : ١٠٣) . ونتيجة لهذا فإن عالمى الشخصية الداخلى والخارجى يمكن أن يكون بحق عالماً واحدا (ص ٣٦٨) . وإذا كانت برينتن قد اعتمدت فى كلماتها الأخيرة على كون فى مقالتها الثانية ، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمى الشخصية من الوظائف التى تنسبها برينتن إلى الأسلوب الثانى ، أى « الإدراك المتمثل » RP .

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروى NM ، وهو المونولوج الداخلى نفسه ولا سواه ، يفترض وجود صوت داخلى يخاطب به الوعى نفسه . وراويه هو ، بمعنى ما ، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة . إن هذه الصفة المحاكية[٤٥] للمونولوج المروى قد تأكدت على يد منظريها المبكرين (ص١١٠) .

والمحاكاة الآن تنطوى على إمكانتين أساسيتين : (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعى) ، حيث يحس المحاكى بشعور الشخصية نفسه ، و« يصبح » الشخص الذى يحاكى ؛ أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعى ؛ وهذا تحقيق وهمى للشخصية ، يقود إلى الكاريكاتير . وطبقا لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروى ، اعتماداً على الميل المحاكى السائد : الغنائى أو الساخر . فجويس ، على سبيل المثال ، يروى مونولوج ستيفن غنائياً ، ومونولوج جيرتى ماكدول بشكل ساخر . وفيرجينيا وولف و د . هـ . لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جدية ، على حين يستخدم الإمكانتين كل من فلوبير ، وتوماس مان ، وموسيل Musil (ص ١١٠ ــ ١١١) . وتشير برينتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يسهم فى الحد من شخصية المؤلف ، ويفقده سيطرته المركزية فى النص القصصى . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف المتعاطف مع الشخصيات ، أو موقفه الساخر منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨) .

على أن درجة التداعى أو التباعد بين المؤلف وصنيعته ــ كما تقول كون ــ ليس دائما من السهل الإمساك بها . ولذلك فغالبا ما يحتفظ أسلوب المونولوج المروى بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى فى ترجمة الوعى ؛ وعلى القارىء أن يعتمد على السياق ، وظلال المعنى ، والألوان ، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة ، لكى يقرر المعنى العام للنص . إن هذه المراوغة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جذباً فى هذا الأسلوب القصصى ، سواء فيما يتصل بالروائى أو الناقد . ولكن على حين يستطيع الروائى بسهولة أن يستغنى عن الوعى النقدى بالمونولوج المروى NM ، فإن الناقد ربما وجده مساعدا له من أجل فهم لغة القص فهما أوضح . (ص ١١٢) .

٢ - ١٠ مشكلات فى تمثل الإدراكات

تطرح برينتن سؤالين مهمين للإدراك المتمثل بناء على فحص أسلوب الكلام والفكر المتمثل : الأول ؛ ما مستويات الوعى التى يفترض أن هذا الأسلوب RST ، أو الحديث المجرِّب ، يتمثلها ؟ هل يتمثل فقط الأفكار والكلام المسموع ، أو يتمثل كذلك المستويات

السفلى من الوعى والإدراكات والأحاسيس ؟ والسؤال الثانى ؛ هل على الباحث أن يحصر هذا الأسلوب وكذلك أسلوب الإدراك المتمثل فى ذلك السياق الذى يعرض معظم العلامات اللغوية للأسلوب ؟ ويقول كوروﺩا الذى سأل السؤال الأول (١٩٧٦ : ١١٩) : « ولكن إذا قررنا أن نعتمد على التفسير الدلالى أو الأدبى للنصوص ، فإن رسم حدود أسلوب الكلام والفكر المتمثل يصبح صعباً » . وتتساءل كوهن أيضاً عما إذا كان يجب أن يحتوى الأسلوب على أى « رؤية للواقع ليست هى رؤية الراوى ، ولكنها رؤية الشخصية فى القصة ، المسماة « الرؤية مع » vision avec ، التى لا تلتزم بالضرورة بمعايير لغوية محددة » (١٩٧٨ : ١١٠) . فهل ينبغى إذن أن يكون الأسلوب من الرحابة بحيث يتسع ليشمل كل الجمل المنسوبة إلى عقل الشخصية ، حتى لو غابت العلامات اللغوية المحددة ؟ (ص ٣٦٨) .

والحقيقة أن هذه مشكلة جديرة بالنظر ، خصوصا إذا لاحظنا مثلا أن يوسف إدريس يستخدم ضمير المتكلم داخل القصص المكتوبة فى أسلوب المونولوج المروى بشكل واضح ، ومع ذلك ينجح فى تمثل عقل الشخصية وإدراكها . ويتساءل المرء عن علاقة الضمائر ببعضها البعض فى مثل هذا السياق ؛ كما أن خصوصية كل لغة لا شك أن لها دخيلا فى هذه النقطة . ولا شك أن الكتّاب هم أكثر قدرة على الإمساك بخيوط فنهم داخل اللغة . ومن ناحية أخرى ليس من الضرورى أن يكون استعمال ضمير الغائب دليلا على أن القصة مكتوبة فى أسلوب المونولوج المروى أو الإدراك المتمثل ؛ فمثلا أيام طه حسين مكتوبة بصيغة ضمير الغائب والزمن الماضى ، ولكنها لا تجرى على هذا الأسلوب . ولكن ربما اتصلت المشكلة هنا بنوع الوعى المتمثل فى القصة .

٢ - ١١ الوعى المنعكس والوعى غير المنعكس

وتلجأ بريتتن إلى كوروﺩا الذى يفرق بين مستويين من الوعى : الوعى المنعكس ، والوعى التلقائى أو غير المنعكس (١٩٧٦ : ١٢١) ، وتفريعا على هذه التفرقة يعرّف بانفيلد الوعى المنعكس بأنه « إحساس ، أو إدراك ، أو خبرة » (١٩٧٧ : ٨) ، ويحصر الإدراك المتمثل فى التعبير عن الوعى غير المنعكس . أما أسلوب الكلام والفكر المتمثل فيحصره فى التعبير عن الوعى المنعكس . ولكننا سنرى أن الإدراك المتمثل يمكن أن يكون منعكسا أو غير منعكس . وتقترح بريتتن — دون إيراد أدلة — أن الفكر المتمثل يمكن أن يكون أيضا غير منعكس ومنعكسا ؛ فربما ورد على « عقل واحد » ما خاطر بدون أن ينعكس عليه . ويتفق النقاد ، فى الحقيقة ، على أن من فضائل أسلوب الكلام والفكر المتمثل أنه — كما ذكرنا من قبل — يسمح بالتعبير عن أفكار الشخصية غير المنطوقة ، وغير المعبر عنها ، أو غير الداخلة فى نطاق الوعى (ص ٣٦٨ - ٣٦٩) . إن المؤلف يختار ، ويأمر ، ويعبر عن المادة غير المشكّلة فى وعى الشخصية . وكون تمد قوة هذا الأسلوب إلى تمثل الأفكار غير المنعكسة — كما أشرنا من قبل .

إن الإجبار الوحيد الموضوع على الوعى المعبر عنه فى كل من الأسلوبين ، هو أن الشخصية يمكنها أن تحضر هذا الوعى إلى مستوى الإنعكاس ، وأن يكون هذا الوعى داخل ممكنات الشخصية المعرفية .

وربما كان من الأفضل أن نسمى الإدراك المنعكس المتمثل بالتفكير المنعكس ؛ إنه فكر عن إدراك معاش ، إما متزامنا مع الإدراك ، أو على أثره .

ويمكن عد الكلام المتمثل يمكن أن يسمى فكرا متمثلا ، أو كلاما قصد من خلاله أفكار الشخصية . وتعبر بريتتن عن رغبتها فى التفريق بين الفكر المتمثل والإدراك المتمثل ، لأنهما يتجليان بحق من فروق لغوية ووظيفية ، ويتميزان حقا بمحتوى مختلف فى كل منهما . إن الإدراك المتمثل يتعامل مع العالم الخارجى ، فى حين يتعامل أسلوب الكلام والفكر المتمثل مع العالم الداخلى لمشاعر الشخصية وأفكارها (ص ٣٦٩) .

وكما أثارت كوهن السؤال عن العلامات اللغوية فى الأسلوب الأول RST ووجدته بريتتن ، فإن الأخيرة تثير السؤال نفسه مرة ثانية فيما يتعلق بالأسلوب الثانى RP والأول معا . ولكننا نرى أن مثل هذا السؤال أقل أهمية من السؤال عن الوعى غير المنعكس . إن العلامات اللغوية هى التجليات الطبيعية الوحيدة لأية نوعية من الأسلوب ؛ ولهذا فإن الباحث يستطيع أن يحصر بشكل مصطنع الأسلوبين إذا أصر على وجود تلك العلامات اللغوية للأسلوب . ولما كنا نتعامل مع عمق « الأسلوب الأدبى » ، فإن علينا أن نبدأ بالعلامات النحوية الخاصة بالتركيب ، والعلامات الدلالية المحددة بوضوح ، أو قوائم المفردات ، والإشارات الشكلية فى السياق . وعندما نفتقد هذه العلامات فإن الصفحات المحتوية فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل يمكن أن ترسم حدودها أحيانا عن طريق المعنى ، أو المضمون ، أو وجهة النظر ، وإلا ظلت غامضة . وهذا ما أشارت إليه كوهن فيما يتصل بالأسلوب الأول من قبل ، كما ذكرنا ، ولكن بريتتن ترى أن الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، ينحل عن معظم العلامات اللغوية الموجودة فى الأسلوب الأول ، كما يحتفظ ببعض العلامات الخاصة به (ص ٣٦٩ - ٣٧٠) .

٢ - ١٢ الإدراك المتمثل represented perception

إن الإدراك المتمثل أسلوب أدبى يعبر فيه المؤلف عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجى بشكل مباشر كما تحدث فى الوعى ، بدلا من أن يصف هو هذا العالم[٤٦] .

وباستخدام هذا الأسلوب يتجنب المؤلف التقرير غير المباشر للإدراكات ؛ فيستطيع أن يصوغ بالألفاظ الإدراكات دون أن ينطوى ذلك على أن الشخصية نفسها قد صاغتها . ولما كانت الإدراكات مشكلة من مشكلات المحاكاة mimesis ، فإنها ليست لفظية أو تحتوى حتى على إمكانية كونها لفظية . وهذا الاعتبار له أهميته عندما نترجمه إلى مشكلة لغوية ؛ فالإدراكات لا يمكن أن تقتبس اقتباسا مباشرا من الوعى . وفير Fehr (١٩٣٨ : ٩٨) يقدم الأمثلة التالية :

(أ) « ها قد جاء جاك » — قال فريد .

(ب) وعند الالتفات رأى فريد جاك آتيا عبر الشارع تجاهه .

(ج) « انظر ! » — التفت فريد . كان جاك يعبر الشارع متجها ناحيته .

إن الجملة (أ) يمكن أن تفسر ككلام عن إدراك ، ولكنها ليست نقلا لهذا الإدراك ؛ أما الجملة (ب) فهى تقرير عن إدراك ؛ وأما الجملة (ج) فهى إدراك متمثل .

ومن ناحية أخرى ، فالكلام ، الذى هو لفظى ، يحدث بشكل طبيعى فى صورة اقتباس مباشر . أما الفكر ، فبرغم كونه غير لفظى ، فهو يبدو ممكنا مثل الكلام ؛ فعندما يُنظَر إليه على أنه كلام ، أو تواصل ذاتى ، أو مونولوج داخلى ، يكون قابلا للحدوث فى شكل اقتباس مباشر . ويمكن أيضاً أن نعبر عن الفكر فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل بدرجة كبيرة من الصفة المحاكية . وأخيرا فإن كلا من الكلام والفكر يمكن تقريرهما بشكل غير مباشر فى جمل « أنْ » - that clauses . ومن أجل تمثل إدراكات الشخصية فإن اللغة تقدم ، فى تشكلها المحاكى المحدود ، اختيارات أقل من تلك التى تقدمها فى تمثل كلام الشخصية وفكرها . وباستثناء الإدراك المتمثل ، لا يبقى ممكنا إلا تقرير أو وصف من المؤلف . وهنا ، ربما أعطى المؤلف تقريرا عن الإدراك من زاوية خارجية ، مستخدما أفعالا مثل : نظر ، حدق ، راقب ، استمع ، أو من زاوية داخلية ، مستخدما أفعالا مثل : رأى شمّ ، سمع ، أدرك ، وَعَى . وفى كلتا الحالتين ، فهو يستطيع أن يعطى تقريرا عن الإدراك فقط فى سياق غير مباشر . ومع ذلك فإن الإدراك المتمثل يعطينا وسيلة للتصوير المباشر لإدراك الشخصية فى النص الأدبى . إن نظر الشخصية ، أو سمعها ، أو شمها ، أو بشكل أكثر ندرة ، لمسها أو ذوقها ، يمكن أن تمثَّل بشكل مباشر على أنها وعى ، منعكسا كان أو غير منعكس (٣٧٠ - ٣٧١) .

إن الروائيين المحدثين من أمثال كاترين مانسفيلد ، وجيمس جويس ، وجويس كارى ، ود . هـ . لورانس ، وفيرجينيا وولف ، يستخدمون الإدراك المتمثل تقريبا ، وبالدرجة نفسها من استخدامهم أسلوب الكلام والفكر المتمثل . وقد فحصت برينتن أعمال هؤلاء الكتاب . وسوف نعطى هنا مثلا من إدريس بعد قليل .

٢ - ١٣ العلامات اللغوية للإدراك المتمثل

يكشف الإدراك المتمثل عن كثير من العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل ؛ فضمير الغائب بمثابة إشارة مشتركة بينها إلى وعى الشخصية . ولما كانت الشخصية لا تظهر عادة فى إدراكها الخاص للعالم الخارجى ، فإن ضمائر الغائب البسيطة (هو - هى) لا تتردد كثيرا ، على حين أن ضمائر الملكية تتردد كثيرا . وقد أشرنا إلى احتمال ورود ضمير الغائب جمعا دون أن يعنى ذلك أن أصحاب الوعى كلهم يدركون شيئا واحدا فى الوقت نفسه ، وربما كان الوعى عاما أو حتى متخيلا .

إن التزامن بين علامات الزمن الماضى والزمن الحاضر يحدث فى الإدراك المتمثل ، برغم أنه ربما لا يحدث بالدرجة نفسها فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل . . . كما أنه من المهم فى الإدراك المتمثل أن يرد الزمن الماضى مع ظروف مكانية معينة ، تحدد الوصف القصصى فى عالم وعى الشخصية . ويظهر الماضى المستمر ، وهو شكل خاص بالتزامن ، فى أمثلة الإدراك المتمثل . ويؤكد فير (١٩٣٨ : ١٠١) أن وجود شكل الفعل المستمر ضرورى لكى يعد نص من النصوص ضمن أسلوب الإدراك المتمثل . وفى رأيه أن هذا الفعل يساعد على وضع الإنسان فى وسط العملية الإدراكية .

ويتكون الإدراك المتمثل أيضا من جمل غير قابلة للتضمين ، ذات تركيبات تعبيرية (وصفية) . وربما احتوى على كلمات اعتراضية ، أو زائدة ؛ كما أن الجمل الناقصة تتردد كثيرا فى هذا الأسلوب ؛ وكذلك التكرار شائع فيه .

إن جمل الإدراك المتمثل يمكن أيضا أن تتكون من خيوط من التركيبات المتعلقة ببعضها البعض ، أو التعبيرات ، التى تؤدى أحيانا إلى ذروة . وهذا مثل من يوسف إدريس (على ورق سلوفان - « بيت من لحم » : ٥٥) .

« هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى ، بالغة الحذق والنشاط ، تلتف على بعضها البعض ، تستدير ، تنحنى ، تلتقط ، تلضم ، تخيط ، تمسك ، تجفف ، تتفرق ، تتجمع ، تتحسس ، تتداخل ، تندس ، الآلات فى قبضتها تتحول كائنات حية ، وكأن أصابعه تتشكل على هيئة آلات » .

أما الأسئلة وكلمات التعجب فقليلة ، مع ذلك ، فى هذا الأسلوب . وإن كان بانفيلد يذهب إلى أن كلمات التعجب يمكن أن تقرأ فقط على أساس أنها وعى منعكس ، أى متصلة بالعالم الداخلى ؛ ولهذا فهى كلام وفكر متمثل ، وليست إدراكا متمثلا . ولكن برينتن ترى أنها لما كانت تتصل بإدراكات العالم الخارجى فهى تعدها إدراكا متمثلا (٣٧٤ - ٣٧٦)

٢ - ١٤ العلامات اللغوية التى ينفرد بها أسلوب الإدراك المتمثل

إن الملامح الدلالية للأسلوب أكثر انتشارا فى الإدراك المتمثل من انتشار العلامات النحوية المتصلة بالتركيب فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل . ومع ذلك فإن مجموعة المفردات التى تنقل « المعنى الحكمى أو المعرفى » للشخصية أكبر فى الإدراك المتمثل منها فى الكلام والفكر المتمثل ؛ وهى تشمل الصفات ، والأفعال ، والمصادر . وعلى الرغم من أن الملامح الدلالية لهذه المفردات من الصعب تحديدها بدقة ، فإنها دائما تعبر عن شىء أكبر من المطلوب فى الوصف البسيط . إنها تعبر عن تقييم الشخصية ، وتقديرها وتوصيفها ، أو رأيها فى العالم من حولها . ولذلك تكثر الصفات التقويمية أو الذاتية فى الإدراك المتمثل (ص ٣٧٥ - ٣٧٦) وكلها خاص بالشخصية ، وليس بالمؤلف ؛ فمثلا فى هذه العبارة من قصة إدريس نفسها (ص ٥٧) : « . . . فهذه العزيزة أقدامه » - تنتمى إلى الشخصية لا إلى إدريس . وفى مناقشة طريفة جدا للإدراك المتمثل عند فلوبير ، يحدد باسكال (١٩٧٧ : ١٠٥ - ١١٢) أوصافا معينة عند فلوبير يراها عيبا ، ويسميها « الاغتصاب السردى » ، وإن كانت برينتن ترى أن تسميها « الاغتصاب من المؤلف » ؛ فلأن فلوبير كان يحب الأسلوب ، فإنه كان يسمح للغته ووجهة نظره من حين إلى آخر أن تحتل مكان لغة الشخصية ووجهة نظرها فى صفحات يرمى فيها إلى التعبير عن رؤية الشخصية وموقفها . ومن ثم فإن فلوبير يشوه الصفة الذاتية لهذه الصفحات (ص ٣٧٨) . ومن الطريف أيضا أن نجد كوبر شوبك

يسجل ـ وربما كان معه غيره كذلك ـ هذه الملاحظة أيضا لدى إدريس . ولكن للقضية صلة بما قلناه عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل .

٢ – ١٥ الطبيعة المنعكسة وغير المنعكسة للإدراك المتمثل

يكاد يتفق أولئك الذين كتبوا عن الإدراك المتمثل على أنه يعبر عن الوعى غير المنعكس للشخصية . فى الإدراك المتمثل يكون عقل الشخصية سلبيا يقبل الانطباعات الجديدة من الخارج ، ولا ينعكس إيجابيا عليها . وغالبا ما تعطى صفحات من الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، دليلا على وعى منعكس . ويحدث هذا من خلال طرق متعددة ، وغالبا ما تتضمن تشبيهات تبدأ بـ « كـ ، مثل ، كما لو » .

إن الطبيعة الانعكاسية للوعى يمكن أن تقرر بشكل واضح ، حيث تندمج الإدراكات للعالم الخارجى فى العقل مع أفكار منعكسة من الداخل . وسوف نرى هذا واضحا فى قصة إدريس « على ورق سلوفان » .

ويمكن أن تظهر الشخصية فى حالة انعكاس على إدراك :

« وبجهد حفزت نفسها لترى ماذا كان يخترق وعيها . كانت زهور الزنبق الطويلة تتمايل فى ضوء القمر » . (لورانس ١٩٦١ : ٣٥) .

وعندما تأخذ الإدراكات المتمثلة قيمة غير حرفية ، فإنها تنتج فقط من الوعى المنعكس : « السماء ، طائر البحر ، المياه ، كلها تقول : إيزابل » (مانسفيلد ١٩٧١ : ١٥٦) .

وكذلك تنتج الإدراكات المتخيلة المتمثلة أيضا من وعى منعكس . ويعلق فبر (١٩٣٨ : ١٠٥) وبولنسج (١٩٥٠ : ٣٤٢) على استخدام الإدراك المتمثل ليس فقط للمناظر الطبيعية ، ولكن أيضا للمناظر الآتية عبر الذاكرة ، أو الخيال ، أو الأحلام ، أو أحلام اليقظة : « جسدها يسخن ، لمجرد أنها تتذكر » إدريس (١٩٧١ : ٥١) .

٢ – ١٦ الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل .

إن الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل هى فى معظمها وظيفة أسلوب الكلام والفكر المتمثل نفسها . إن الإدراك المتمثل وسيلة أكثر لحظية mometic للتعبير عن إدراكات الشخصية من بديلها الوحيد فى السرد ؛ أى السياقات غير المباشرة ؛ فهو يسمح بالتمثل المباشر للإدراكات ، دون أن يتضمن كلاما داخليا أو مجرد فكر واع . وهو أيضا لا يتطلب بالضرورة قطعا فى السرد . إن وجود الإدراك المتمثل غالبا ما يمكن من إزالة غموض وصف مقدم للعالم الخارجى ؛ فهو يحدد بوضوح النص بوصفه مدركات لموضوع الوعى . الإدراك المتمثل ، لهذا ، يوحد بنجاح بين العالم الداخلى والعالم الخارجى للشخصية ، ويساعد على إقامة تآلف حقيقى بينهما . إنه يسلم الذاتية إلى النظر ، أو الصوت ، أو الرائحة ؛ ذلك لأن العالم الخارجى يُتمثل من خلال التشكل الذى ينبثق من مزاج الشخصية واهتماماتها . هذا التشكل يبرز على المستوى اللغوى فى الصفات المعبرة وأفعال الأسلوب . وفى الحقيقة ، يجد العالم الخارجى ، فى الإدراك المتمثل ، وجوده فقط بما هو مدركات حسية فى وعى الشخصية . إن فكرة الإدراك المتمثل ، فى عبارة أخرى ، لهى مبدأ استراتيجى لتنظيم النص طبقا لوجهات نظر بعينها (ماكهال ١٩٧٨ : ٢٧٨) (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

إن الإدراك المتمثل يُسْلِم الحيوية أو الإحساس باللحظة إلى أوصاف العالم الخارجى . وتنتج هذه الحيوية من تزامن إشارات الزمن الماضى مع إشارات الزمن الحاضر ، كما تنتج من حيوية الأفعال والصفات . ونحن القراء ، نرى ونشعر بالأشياء جنبا إلى جنب مع الشخصيات عندما يكون الإدراك المتمثل مستخدما . ونحن نمسك أيضا بالمعانى الذاتية التى تحملها الأشياء إلى الشخصيات . ونحن لا نحتاج ، مع ذلك ، إلى قبول المعانى الذاتية ، برغم أننا يجب ، فى حالات أخرى غير الإدراكات المتخيلة ، أن نقبل الإدراك الفعلى . ومن هذه الناحية ، يختلف الإدراك المتمثل عن الكلام والفكر المتمثل . فلا الكلام المباشر ، ولا الكلام والفكر المتمثل ، يحتاجان أن يوثق بهما ، على حين أن السرد الخالص يجب أن يؤخذ على أنه حقيقة . إن الإدراك المتمثل يقف بين هذين الطرفين النقيضين . ولنأخذ مثلا من إدريس :

« الجو قابض قاتل ، الرائحة خانقة لا تحتمل ، رائحة ماذا ؟ فينيك ؟ يوسول ؟ أحماض لا تعرف لها أسماء ؟ أم صبغة يود ؟ أم هذا كله معا ؟ أم هى بالذات رائحة اللون الأبيض . يالبشاعته حين يتحول إلى رائحة » (نفسه ص ٤٧) .

وعلينا هنا أن نعتقد أن اللون الأبيض أعطى رائحة ما للشخصية ، ولكن ليس بالضرورة أنها كانت رائحة مادة بعينها .

رأينا أن الإدراك المتمثل يحمل ، لغويا ووظيفيا ، صفات قوية مشابهة لتلك التى فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، ولكننا رأينا كذلك أن الإدراك المتمثل يختلف عن الكلام والفكر المتمثل من كلا الاعتبارين . إنهما يكونان جزئين متكاملين من أسلوب قصصى أكبر . وتقول برينتن إنه مايزال هناك متسع لجهد أكبر يبذل فى تحديد الشكل الدقيق لهذا الأسلوب داخل نظرية السرد . وهى تعتقد أن الإلمام بالإدراك المتمثل خطوة فى الاتجاه الصحيح ، وتقترح ، برغم وفرة الأسماء التى أطلقت على الإدراك المتمثل ، اسما أو مصطلحا تقول إننا ربما كنا فى حاجة إليه ، وهو « الوعى المتمثل » Represented Consciousness (ص ٣٧٩) .

٣ ـ ٠ نموذج تحليلى من يوسف إدريس

إن اختيار قصة « على ورق سلوفان » من مجموعة « بيت من لحم » (١٩٧١)[٤٨] للتحليل هنا لا يرجع إلى أنها تعد نموذجا جيدا لاستخدام الأسلوبين الأدبيين اللذين ناقشناهما فى الجزء الثانى من هذه الدراسة فحسب ، بل يرجع أيضا إلى أنها تثير معظم المشكلات التى نوقشت متصلة بهذين الأسلوبين . والقصة من هذه الوجهة تعد مجالا مناسبا لمناقشة حول التكنيك فى القص الحديث . وربما أشرت إلى شىء من هذا ، ولكنى معنىٌّ ـ فى المقام الأول ـ بإعطاء نموذج تحليلى ترتبط فيه اللغة والتكنيك بمعنى القصة ارتباطا يزيد من فهمنا لها ، ويجعلنا داخلها وخارجها فى الوقت نفسه . وإذن فلست أرمى إلى

« تطبيق » منهج أو تكنيك متعين على القصة لأثبت صحة أحدهما ؛ ولست مستقصيا كل ما فى القصة من علامات لغوية وأسلوبية لأدلل على جودتها ، ولكنى حريص على أن يكون المعنى هو رائدى للإمساك ببعض خيوطه ، واستخدام هذه الخيوط أو الخطوط فى تمثله ، ومحاولة نقله إلى القارىء كى يشاركنى هذه العملية ، وربما ساعدته على أن يفعلها ويجربها بنفسه .

٣ - ١

(١) « من العربة هبطت . فاتنة هبطت . نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع . دخلت الحديقة . بتؤدة عبرتها . . السلالم راحت تصعدها ، سلمة ، وسكتة ، وسلمة ، فى آخر سلمة ، اضطربت . خائفة اضطربت » . (ص ٣٧) .

تعد هذه الفقرة الافتتاحية من قصة « على ورق سلوفان » مثلا جيدا للإدراك المتمثل ؛ فالمؤلف هنا يقدم لقصته بوصف لأفعال الشخصية الفسيولوجية « هبطت » ، وإدراكها الحسى « نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » .

أما الأفعال فهى فى الزمن الماضى ، والضمير غائب « هى » فى الأفعال المذكورة . والصفة « فاتنة » فى أول الفقرة ، و « خائفة » فى آخرها ، تمثلان حكمين ؛ أحدهما غير منعكس حيث اكتسب شرعيته فى داخل هذا الأسلوب من « الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » وليس من المؤلف ؛ وأما الصفة الأخرى فتبدو منعكسة « خائفة » من داخلها ، ولكن يستطيع المرء أن يقول إن هذا الخوف أو الاضطراب قد ساعد على ظهوره « صوت » الصعود على السلالم (حيث لم نكن نعرف بعد سبب اضطرابها) بحركته المثيرة للاضطراب ، والمماثلة لخفقات القلب « سلمة ، وسكتة ، وسلمة » ، قلبها الذى يكاد يقف « فى آخر سلمة » خوفا واضطرابا .

والجو المحيط بهذه الفقرة - كما نرى - يشوبه التوتر الذى يساعد على إبرازه الحركة الخارجية من « هبوط » من العربة ، و « صعود » لسلالم المستشفى ، ولم يخفف منه إلا « عبور » الحديقة حيث « سمعت » « الغزل الذى نعنش روحها . . . » .

إن الإدراك الحسى لحاسة السمع هنا ، وعلى طول القصة ، يلعب دورا أساسيا فى تمثل حالة الشخصية وهى مقبلة على لقاء زوجها الطبيب بالمستشفى بعد أن قابلت رجلا آخر فى مكان بعيد ، لأول مرة فى حياتها . وقد يكون من المثير حقا أن نتابع الإدراك الحسى لهذه الشخصية هنا من سمع ورؤية ولمس وشم ؛ فمعنى القصة ينتظم فى خيط من هذه الإدراكات الحسية المتصلة بعالمى الشخصية الداخلى والخارجى .

ولكن ، من ناحية أخرى ، يقوم أسلوب الكلام والفكر المتمثل بالاشتراك مع أسلوب الإدراك المتمثل والامتزاج به فى بعض الأحيان ، من أجل تمثل وعى الشخصية المنعكس وغير المنعكس . وهذا التداخل من الملامح التى يتميزان بها . وهنا يقوم أسلوب RST بتعميق هذا الخيط الحسى للمعنى فى القصة ، وذلك عن طريق الكشف عن انعكاس الشخصية على نفسها فى « حديث مروى » NM ، تحاول فيه الزوجة تبرير موقفها ضد زوجها ، أو ينتقل لنا تحولها من هذا الموقف إلى نقيضه قرب نهاية القصة .

٣ - ٢

والفقرة الثانية من القصة تعطى مثلا جيدا لأسلوب الكلام والفكر المتمثل :

(٢) « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ ولكن كيف يعرف ؟ مستحيل أن يعرف . الهرم بعيد ، و (الركن) الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح . سائحتان فقط كانتا هناك ؛ كيف يعرف ؟ » (ص ٣٧) .

وأهم ملامح أسلوب الكلام والفكر المتمثل هنا هى استخدام ضمير الغائب فى الإشارة إلى الزوج ؛ كذلك استخدام ضمير الغائب المثنى « هما » فى الفعل « كانا » ، إشارة إلى الزوجة والرجل الآخر . وأما بقية الضمائر فهى تشير إلى نكرة (« أحد » و « سائحتان ») ، وهى ضمائر للغائب كذلك . والضمير فى « كانا » يشير إلى صاحب الوعى « الزوجة » مشتركة مع الآخر ، ولكن بدون أى شبهة لكلام أو فكر مشترك بين الاثنين فى هذه اللحظة .

والأزمنة هنا تتراوح بين معنى المضىّ والحضور : « ماذا لو عرف ؟ . . لو كان . . . يعرف . . . كانا . . . يقصده . . . كانتا . . . كيف يعرف ؟ » . وهذه الأزمنة المتناوبة تسلم الموقف إلى اللحظة ، بل إنها تمتد به إلى ما قبل اللحظة وما بعدها على السواء . وهذا يعنى أن الكلام هنا ليس كلاماً فى سياق غير مباشر ، أو حتى كلاما داخليا كما يوجد فى تيار الوعى ، وإنما هو أفكار متمثلة ليس بالضرورة أن تكون الشخصية قد صاغتها أو تلفظت بها ، بل هى أفكار « قاب قوسين من المتكلم بها » ؛ إنها أقرب إلى ما نسميه « لسان حال الشخصية » — إذا صح أن للحال لسانا .

والجملة « ولكن كيف يعرف ، . . . كيف يعرف ؟ » هى بمثابة اعتراض من فعل الوعى غير المذكور[٤٨] ؛ اعتراض على التساؤل الذى يتنامى داخل الشخصية ، والذى تطرحه الشخصية على نفسها بصورة يجعلنا فيها المؤلف - بوصفنا قراء - نغرق فى لجة اللحظة وكأننا نطرحه كذلك مع الشخصية ، مدركين ، فى الوقت ذاته ، أن الشخصية لا تصدق أو لاتكاد تتخيل معرفة الزوج بما فعلته ، لأن لها مبرراتها من الحقائق المذكورة فى الفقرة « الهرم بعيدة ، و(الركن) الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح » . والمفردة التى تعبر عن موقف الشخصية وحكمها هنا هى « مستحيل » ، علاوة على أن الاستفهام الأول « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ » ، استفهام ينطوى على الرفض والإنكار .

يظهر إدراك الشخصية الحسى فى الفقرة الثالثة من القصة حيث « تسمع » الزوجة موظف الاستعلامات وهو يتكلم فى التليفون مهملا إياها ، فيفرغ صبرها وتسأله . ولكن المؤلف لم يورد السؤال وإن كان أورد الإجابة ، التى لا تهتم بها الشخصية حيث « تسرح » فيما حولها ، ولكن هذا « السرحان » — وهو كلام وفكر منعكس - لا يظهر إلا من خلال « إدراك متمثل » للون الأبيض فى المستشفى . يبدو لها

« الأبيض » مستشريا كأنه وباء يبيض له كل شىء . الوجود معظمها أيضا شاحب أبيض ، ثم « تنعكس » الشخصية على هذا اللون فتتذكر : « المرة الأولى التى جاءته هنا لا تكاد تذكرها ، من سنين طويلة ، عشر سنوات ربما » (ص ٣٨) . وهكذا ترتبط الخبرة الحالية بالخبرات الماضية فى الإدراك المتمثل ، فتكتسب اللحظة الحاضرة وجودا أعمق فى وعى الشخصية ، يشكل تاريخها وقيمها ويتحكم فى مواقفها التى نراها فيها داخل القصة .

٣ - ٣

ولنعط مثلا آخر فى هذا السياق من مشهد الزوجة وهى لا تزال أمام مكتب الاستعلامات بالمستشفى :

(٣) « ابتلعت ريقها . لماذا يجف حلقها باستمرار هذا الصباح ؟ لماذا جف حتى سعلت وهو يمسك بيدها ويضغط عليها بين يديه ؟ » (ص ٣٨) .

وهى تنتقل من هذا الإحساس بجفاف حلقها فى هذه اللحظة إلى تذكر نفس الإحساس مع الآخر ؛ وهذا يؤدى بها إلى التذكر أو قل التأمل والانعكاس على هذا الإحساس ، حيث تقول بعد ذلك مباشرة :

(٤) « انفعالها لحظتها لم يكن أنثويا خالصا . لا . كان هناك شىء آخر لا تعرف كنهه . وأتتها فكرة أن تجرى . تسحب يدها وتظل تجرى حتى تجد عربتها وتنطلق عائدة إلى البيت . البيت ؟ يا لها من كلمة مضحكة » (ص ٣٨) .

ونحن لا نعرف حتى الآن لماذا كلمة البيت مضحكة ! فقط تداعت الكلمتان « إلى البيت . البيت ؟ » فى عقل الشخصية على هذا النحو فعرفنا أن لابد أن يكون للبيت دخل فى الموضوع . والمؤلف لا يتدخل ليقول لنا شيئا فى هذا الصدد ، ولكن يترك الشخصية تنعكس على كلام موظف الاستعلامات وتحس بالرغبة فى « الانفراد بنفسها » حلمها مكان قصى ليس فيه أحد . تنكفىء على نفسها ، وتلقى على داخلها كله نظرة ، لتدرك ، فقط تدرك ، كنه ما حدث ، وما يحدث . ماهذا الذى يحدث ؟ » . (ص ٣٨ ــ ٣٩)

ويذكر « البيت » فى الفقرة التالية لهذا التساؤل والرغبة فى الإدراك ؛ ولكن الزوجة لا تربط بينه (أى البيت) وبين جملتها السابقة عنه ، بل تذكر « البيت » فى سياق آخر هو اضطرارها إلى الانتظار حتى ينتهى زوجها من العملية الجراحية الخطيرة التى يجريها لطفل ، وتعود معه إلى « البيت » على حسب اتفاق سابق بينهما . وهى لا تريد أن تعود بمفردها ؛ لأن سبب خروجها « الوحيد » فى ذلك اليوم هو استصحاب زوجها والعودة به إلى البيت . وسوف نعرف فيما بعد أن هذا السبب ليس هو السبب « الوحيد » لإصرارها على انتظار زوجها .

٣ - ٤

المهم أنها تمضى فى حديثها المروى الذى يثير قضية استخدام الضمير فى هذا الأسلوب :

(٥) « إذن هى من جديد ستنتظره . بحق بحق . هل تكرهينه ؟ هل تحبين هذا الآخر ؟ حين كنت تحبينه ماذا كنت تفعلين ؟ هل تحسين بنفس المشاعر الآن تجاه الآخر ؟ » (ص ٣٩) .

وتمضى فى مقارنة بين زوجها والرجل الآخر يخسر فيها الأول ويفوز فيها الثانى على مستوى الصفات الجسدية ، ولكن ــ فى الوقت نفسه ــ يخسر الآخر ويفوز الزوج على مستوى الوجود إذا ما « خيرت أن يموت أحدهما » . وهى لا تعرف لماذا تختار الزوج ليعيش : « ألأن الزوج هو الذى ينفق ويتيح الفساتين والمتعة والماس ، أم لأن العشرة لا تهون ؟ أم لأنك لا زلت تحبينه ؟ هل لا زلت تحبينه ؟ لا تخجلى . اعترفى إن كنت لا زلت ! » .

وبالطبع فإن ضمير المخاطب هنا ليس من الخصائص المعروفة لأى من الأسلوبين المذكورين ، مثله مثل ضمير المتكلم الذى يستخدمه المؤلف على لسان شخصيته فى نفس القصة . ولكن إذا تأملنا فى نوع الوعى المروى هنا نجد أن الاندماج كان مع موضوع الوعى من جانب المؤلف ، حيث يشعر بشعور الشخصية ، و « يصبح » « الشخص الذى يحاكى » ، هو الذى أدى إلى ظهور هذه الصفحات مكتوبة بهذه الضمائر . والمؤلف يستغل هذه الإمكانية فى أسلوب « المونولوج المروى » ، ويمزج بين هذه الضمائر وضمير الغائب ، فهو يقول قبل الاقتباس السابق مباشرة ، وبعد مقارنتها بين زوجها والرجل الآخر « لماذا إذن تختاره ليموت . . . ؟ » . وبعد الاقتباس السابق أيضا يبدأ المؤلف فى استخدام ضمير الغائب بصورة طبيعية . فالمونولوج المروى ، كما ذكرنا من قبل ، هو المونولوج الداخلى نفسه ، ولكنه يفترض وجود صوت داخل يخاطب به الوعى نفسه ، وراويه ، بمعنى ما ، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة . وإدريس هنا يحاكى ما لن تجرؤ الزوجة على تقوله لنفسها ، حتى وإن كان « لسان حالها » ، يقوله وعلى هذا النحو الذى تمثله المؤلف . وسوف نرى تعليقا آخر حول استخدام ضمير المتكلم فى القصة .

٣ - ٥ .

ومهما يكن من أمر فإن الزوجة ما يزال لديها مبررات للوقوف مثل هذا الموقف المحير : أن تنصر الآخر على زوجها ، وفى الوقت نفسه تجعل زوجها يعيش وتدع الآخر ليموت . ومن بين هذه المبررات « البيت » الذى يظهر فجأة من بين أفكار الشخصية المتمثلة ، وكأن المقارنة بين الرجلين ، التى امتدت إلى أكثر من صفحة ، لم تقطع « الحديث المجرب » حول « البيت » ، تلك الكلمة المضحكة ؛ تقول :

(٦) « البيت . لكم تكره كل ركن فيه ؛ فهى قد رأته آلاف المرات ، موبيليته لم تعد تراها من كثرة ما تعودت رؤيتها . مطبخه يخنقها ، صوت أزيز الثلاجة من طول ما سمعته يلسعها ، ويؤرقها ويملأ جسدها بالشياطين » . (ص ٤٠)

وهذه الفقرة تمزج بين أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل ، حيث نرى نظر الشخصية ، وسمعها ، وشمها ، يتمثل بشكل مباشر بصفته وعيا منعكسا ، يؤرق الزوجة ويملأ جسدها بالشياطين ، ويجعلها تكره البيت كما كرهت زوجها ؛ ذلك

لأنها ظلت « عشر سنوات تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء وبنفس النبرات » . (ص ٤٠)

٣ - ٦

والحقيقة أن فى القصة خيوطا متعددة من الإدراك المتمثل والكلام والفكر المتمثل ، تتشابك جميعا لتنسج عالم الشخصية الداخلى والخارجى ، وتفصح عن كيفية تحول الشخصية من موقف إلى آخر نقيض له . وليست القضية — كما قلنا — فى التدليل على استخدام إدريس لأسلوب أو لأساليب بعينها فى القص بقدر ما هى فى كيفية استخدامه لها فى توصيل معنى القصة ، والكشف عن عالم الشخصية بصورة لا تجعله يتدخل فى هذا العالم ، بل يدعنا نراه من خلال الشخصية نفسها ، بعباراتها التى لم تقلها لنا مباشرة . ولذلك سوف أحاول الآن أن أمسك بخيطين من خيوط المعنى فى القصة : الأول ؛ يتصل بالمقارنة بين الزوج والآخر ، والثانى يبين كيفية استخدام لفظة معينة فى القصة ، وارتباط هذه اللفظة بمعنى القصة . وسنرى فى الموقفين كيف انتقلت الزوجة من موقفها الأول تجاه زوجها إلى نقيض هذا الموقف .

أما المقارنة بين الرجلين فتحدث فى فترة مبكرة من القصة ، حيث تقول الزوجة بعد تذكر — أو عدم تذكر — لآخر مرة جاءت فيها إلى مستشفى زوجها (وقد أشرنا إلى تلك الجملة سابقا) :

(٧) « هذه ثانى مرة ، ولولا ميعاد اليوم ما جاءت . المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه ، سهل لها المهمة تماما . مساكين هؤلاء الرجال ونواياهم الحسنة . أيستحق ؟ بالطبع يستحق . ليس هناك رجل لا يستحق ، حتى المحبون منهم زائغو العيون كذابون حتى وهم يحبون » . (ص ٣٨)

وهى هنا محملة بإحساس سلبى ، فيه هجوم على كل الرجال ، ومن بينهم زوجها الذى سهل لها استغفاله ، والآخر الذى سنعرف منها فيما بعد أن « الجرأة فى عينيه بدأت . . . بدأت تشع وقاحة » (ص ٥١) . وهذا الإحساس السلبى نحو الرجلين توازى مع إحساس الزوجة بجفاف حلقها مباشرة ؛ وقد أشرنا إلى هذا فى الاقتباس رقم (٣) .

ثم تظهر المقارنة بين الاثنين بشكل أوضح فى الصفحة التالية (وقد أشرنا إلى ذلك فى الاقتباس رقم (٥) كذلك) . وسوف نجد جملا موازية لهذه الجمل المقارنة بين الرجلين فى القسم الثانى من القصة . ويهمنا فى هذه النقطة أن نشير إلى أن الزوجة قارنت بين يد زوجها وأصابعه ويد الآخر وأصابعه :

(٨) « . . . يداه [الآخر] الضخمتان الحمراوان من باطنهما ، الغامقتان من الظهر بالشعر ، يداه الضخمتان جدا إذا قورنتا بيديه هو [الزوج] . القويتان . . أصابعهما غليظة سميكة ، من الصعب ثنيها . أين هذا من يديه ، يديه الصغيرتين إذا انطبقتا حتى لتبدوان كزوج من الفيران الصغيرة . وأصابعه النحيفة التى توشك أن تنكسر . من اليدين تتبدى شخصية الرجل . شبه كبير بين شخصية الرجل وشخصية سبابته ؛ سبابته هو فى طول أصبعه الأوسط ؛ طويلة رقيقة كأنها من عظم كسى بالجلد . سبابة الآخر كماسورة المسدس ؛ قوية دائما ؛ تريد الشىء وتحدده ، ولا تعود إلا به . لماذا إذن تختاره ليموت . . . ؟ » .

٣ - ٧

ومنذ البداية تشعر الزوجة أن ثمة شيئا خطأ فى فعلها وفى الشخص الآخر ، وكذلك فى زوجها ، ولكنها فى هذه المرحلة من الوعى تنظر إلى زوجها نظرتها إلى البيت . والحقيقة أن إدريس هنا يقوم بكسر مألوفية الأشياء بالنسبة إلى الزوجة ، وذلك عن طريق استخدام فنه من حيث هو تكنيك فى حد ذاته . و « تكنيك الفن » ، كما أشرنا من قبل ، هو جعل الأشياء تبدو ، « غير مألوفة » ، « إذ إن إِلْفَك الشىء يلهيك عما تقوم به من أعمال ، وعما تلبسه من ملابس وتستعمله من أثاث ؛ بذهلك [حتى] عن زوجتك » . . . « وإذا كانت كل الحيوات المعقدة لعدد كبير من الناس تمضى هكذا دون وعى ، فمثل هذه الحيوات كأن لم تكن أبدا » . والزوجة فى هذه القصة تستعير من المؤلف فنه لتعيد إلى نفسها إحساسها بالحياة ؛ « ذلك أن غرض الفن . . هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف »[٤٩] . والزوجة تقبل لقاء الرجل الآخر على سبيل المغامرة ، مثل كل صديقاتها(ص ٤١) . وتصرخ « فأنا لا أعيش ، لا أعيش » . (ص ٤٦) .

ولكن الزوجة تظل تتساءل « أيكون هو (زوجها) الذى جعلها بدلا من التجاهل تبتسم للآخر ؟ » (ص ٤١) . ولكنها تظل خائفة وشاعرة بأن ثمة خطأ فيما تفعله . وهى تعبر عن ذلك التوتر بذلك الإيحاء الجنسى الذى تثيره المقارنة بين أصابع الزوج وأصابع الرجل ، وفى اختيارها هذا الآخر ليموت .

٣ - ٨

فى المرحلة المقابلة من المقارنات ، التى تأتى بعد دخول الزوجة حجرة العمليات ، ومراقبتها للعملية الجراحية ، وسماعها لصوت زوجها يأمر من حوله فيطيعون ، ويشخط فى مساعديه بصورة لم تألفها فيه : « ولكن فيه أشياء أبدا لم تكن فيه » (ص ٥٣) . كما أن نظرته تبدو مختلفة « مائة فى المائة ليست نظرته » (ص ٥٣) .

ورغبتها فى إحياء قلب « لم يعد ينبض » (ص ٥٢) ، يجعلها تثير كل الأسئلة الممكنة حول حقيقة ما فعلت وواقع ما تراه ، وإحساسها تجاه الفعل والواقع معا : « لماذا لم تستسلم ، كاملة ، للحظة المتعة ؟ » (ص ٥١) مع الآخر . وعندما ترى زوجها فى وضع غير مألوف لها تقول : « لا بد أنه يمثل أمامها . يريد إغاظتها . هنا مملكته وعبيده . . ولكن كيف عرف أنها أصبحت بالحجرة ومذ دخلت لم يرفع عينه عن سكان العملية ، ولا همس فى أذنه أحد أو أخبره » (ص ٥٤) . وعندما تتنسم داخل حجرة العمليات :

(٩) « ما هذا الذى يدور ؟ هى لا ترى إلا أصابعه وهى غادية رائحة ، من الجرح . . إلى الآلات . . إلى الجرح . . لا شىء هناك سوى أصابع تتحرك فى قفازها المطاطى ؛ أصابع طويلة نحيفة مركبة فى يد ملساء صغيرة تعرفها أيضاً . ما هذا المعجز فيها الذى يحتص وعى هؤلاء الناس ، وانتباههم ، كما لو كان أعظم عازف كمان فى العالم ، يعزف والأنفاس معلقة بأنامله » (ص ٥٤) .

هنا ما تزال رؤيتها له شبه موضوعية ، مثل رؤية المؤلف ، ولكن « شخطه » فى مساعده بعد هذا الموقف مباشرة جعلت قلبها يدق فى عنف : « ماذا حدث له ، لم تره هكذا أبدا ؛ إن شخطه مرعب .. على الأقل يرعبها . إنها لا تخاف من الرجال إلا شخطاتهم ؛ فقد عاشت طول عمرها مدللة ملفوفة بورق سيلوفان ، ... » (ص ٥٥)

ومرة ثانية يؤدى حديثها المروى إلى أصابعه ، متسائلة كذلك :

(١٠) « وما هذا الاهتمام العظيم الذى يبديه الآخرون بأصابعه . أصابعه الدقيقة ، ويده الصغيرة ، التى تشبه الفأر .. لا يمكن أبدا أن تكون هذه أصابعه . إنها يد وأصابع مختلفة تماما ؛ هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى بالغة الحذق والنشاط ... الآلات فى قبضتها تتحول كائنات حية ، .. لا يمكن أن تكون هى نفس الأصابع التى مارأتها إلا مرتخية ، أو مغطية فمه المتثائب ، .. بالتأكيد ليست هى أبدا الأصابع التى تعرفها ويثير مرآها بعض اشمئزازها .. هذه أصابع تتعلق بها الأنفاس ، ولا بد أنها تقوم بأخطر عمل ... » (ص ٥٩ - ٥٦) .

وفى هذه اللحظة تحول التساؤل من شك إلى يقين ؛ من إنكار للزوج إلى محاولة الانتهاء إليه . « أهو [بتاعها] لا يزال .. ؟ » ، هذا [هو] لم تره أبدا ، [هو] آخر لا يمت إليها .. هو مخيف .. مرعب .. ذكر . رجل يمثل ما لم تحس به كرجل وهو فى قمة مزاولته للرجولة معها » (ص ٥٦) . وحاجتها للمقارنة تصبح آخر وسيلة لكسر إلف الأشياء :

(١١) « أمامه وعن عمد تضع الاخر فى مواجهته ، بشعر صدره ، بيديه الكبيرتين بذقنه الغزيرة بقامته . غير معقول هذا أبدا . غير معقول . إنه يتضاءل . إنه يصبح أقل شبابا وأهمية ؛ كل مافيه من مزايا وخصال تذوب وتتلاشى كفقاعات من صابون أمام هذه الإرادة الحديدية التى لا تقهر ، والتى تنبعث منه هو وتأمر الحياة فى أعماق الطفل المريض أن تستيقظ ، أن تنشط أن تبدأ وتستمر وتظل حية مستمرة . كادت تبكى . لم يتضاءل الأخر وحده . هى نفسها بدأت ، بكل رغباتها وغيظها ، بكل أحلامها وضيقها ، بكل دلالها وأنوثتها ، تتضاءل .. تتضاءل ، وهو يكبر ويكبر ، وتحيطه هالة مقدسة لا تجرؤ على خدشها حتى بالنظر ؛ هالة الرجل وهو يعمل » . (ص ٥٦) .

ويقفز إلى الذهن الاقتباس السابع الذى بدأت تقارن فيه بين الزوج والآخر ، لأنها تستمر فى « مونولوجها المروى » السابق قائلة :

(١٢) « ... هالة لم تزها أبدا ، وما كان مقدرا أن تراها ، لولا الحجة ، والمضحك . أنها حجة لخداعه .. الدموع تجمعت فعلا فى عينيها . إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، ... » . (ص ٥٧)

وكانت قد قالت فى المرة الأولى : « المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه . سهل لها المهمة تماما » . إنها تعطى الانطباع هنا بالندم الشديد نحو زوجها . وعلى حين يشير تعبير « والمضحك أن الاقتراح ... » سخريتها ، يثير تعبير « والمضحك أنها حجة ... » شعورها الممض بالذنب . وما بين التعبيرين يقع إدراك المرأة لوعيها داخل الموقف الجديد (المستشفى) ، بعد القيام بمغامرة كسرت فيها إلفها لزوجها ، وحتى لنفسها (مقابلة الآخر) . وقد نقل إلينا ذلك كله فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل الذى استخدمه إدريس بطريقة جعلت تساؤلات الزوجة ومخاوفها ورغباتها تمتزج بسمعها وبصرها وشمها ، ممثلة جميعا علامات للوعى الإنسانى فى حركته نحو « تطهير » صاحبه .

٣ - ٩

فى خطٍّ موازٍ لذلك الذى سردناه فى الصفحات السابقة ، نعرض للمح لغوى مستخدم داخل الأسلوبين المذكورين سالفا .

فى المرحلة الأولى من القصة ، مرحلة الانتظار والتوتر ، يقترح الزوج ، مرة أخرى يقترح ، أن تذهب الزوجة إلى حجرة العمليات لتشاهد العملية وتتسلى . وتتساءل الزوجة :

(١٣) « هل ممكن أن أذهب هناك ؟ أرتدى هذه المريلة وهذا الحذاء وقناع ؟ » (ص ٤٣) .

ثم بعد ما يقرب من صفحتين من كلام وفكر وإدراك متمثل ترد هذه الجملة :

(١٤) « أجيب [الماسك] ؟ نعم . هاتى القناع . والله فكرة » . (ص ٤٤) .

وعندما تنظر فى المرآة فجأة تندهش لعينيها المدهشتين « من خلال فتحة القناع كأنها لأول مرة تراهما » (ص ٤٥) .

ومن الضرورى أن نلاحظ أن الزوجة قد ألحت عليها فكرة التخفى . وقد أشرنا من قبل إلى حاجتها للانفراد بنفسها فى بداية القصة . وهنا لا تزال فى الناحية المقابلة للشعور بالذنب ، وهى ، فوق ذلك ، تدافع عن نفسها : « أنا لم أجرم . أنا مضطرة لإخفاء كل شىء ؛ لأن ضميرى يأبى على تركه . يموت لو تركته . ولم أعد أحبه » . (ص ٤٢) . وعلى الرغم من أنها تخلص إلى أن « النتيجة أنى فقدت العقل ؛ جنون ما فعلته » ، إلا أن هذا الاعتراف معلّق ، أو هو فوق الإدراك ما يزال . فالسياق يمضى على هذا النحو : « اعترفى أنه ادعاء للجنون ؛ فأنت أستاذة فى تعليق كل شىء تفعلينه على شماعة من خطأ الآخرين ، أو خطئك . الجنون . الكره . الضيق ، حتى حب الاستطلاع ؛ شماعة ، مجرد شماعة » (ص ٤٢)[٥٠] .

إن فكرة تأنيب الضمير المؤجلة تشغلها ، وهى تتحرك فى المكان وتستعيد مظاهر الاحتكاك الأليف الدائم بينها وبين زوجها ، محاولة إيجاد إجابة أو ثغرة تنفذ منها إلى معنى ما فعلت ، عالمة أن « الضمير يتكلم حين نسكت » ، (ص ٤٣) . فهى تتكلم باسم ضميرها الذى لم يؤنبها بعد . ورغبتها فى التألم هى أحد الاختيارات المتاحة ، تماما كتساؤلها عن سر فعلتها ، ومثل حاجتها واضطرارها إلى إخفاء كل شىء . والقناع يتكفل باعطائها هذه الفرصة لمواجهة زوجها ومفاجآته واستغراق أسئلته ، « ولن يلتفت أبدا إلى مغادرتها البيت من ساعتين مضتا ، فلو حتى عن طريق الخطأ سألها لانهارت وقالت كل

شيء . إنها لم تتعود أن تكذب ، وبالذات عليه . وهو أيضا يعرفها ، وسيدرك حتما أنها تكذب . لا عودة إذن . فلتستمر » (ص ٤٧) .

والمهم أن نلفت الانتباه إلى أن الممرضة قالت : « الماسك » ؛ وهي الكلمة المستخدمة داخل المستشفى للدلالة على الشيء نفسه الذي أشارت الزوجة إليه مستخدمة كلمة « القناع » . ويخطر لها ذلك الخاطر كي تتخفى « والله فكرة » . وإذن فرغبتها في التخفي والإخفاء المعلنة قبلا (ص ٤٢) تقودها إلى فكرة المواجهة مع زوجها من وراء القناع ، خشية الانهيار وخسارة كل شيء .

وعلى الرغم من أن زوجها الطبيب يلبس أيضا قناعا « فقد عرفته من أذنيه» (ص ٤٨) . وهي تحاول لفت انتباهه إليها بأن تسعل ولكنه « يشخط » بدون مجاملة . وهي تتساءل : « صوت من هذا ؟ أيكون صوته ؟ ألم تعرفه لأنه منحن يتحدث من خلف قناع ؟ أم لأن هناك شيئا آخر . بالتأكيد ثمة شيء آخر » (٤٨) .

وهذا « الشيء الآخر » هو غربة هذا الصوت بالنسبة إليها من ناحية ، ورنين صوت الرجل الآخر الذي « كانت حواسها تتدغدغ تحت وقع [حديثه] الرخيم المتعمد البطء . . . (ص ٥٠) . ولكنها ما تزال مصره على الهرب من الآخر ، خائفة ، « جسدها يسخن ، لمجرد أنها تتذكر . هو لا يزال لم يلتفت ، يتركها هكذا صامتة ساكتة . الشيطان يتحرك حين تسكت » . (ص ٥١)(٥١)ْ . وهذا ما تخشاه ؛ لأنه يدفعها إلى الجانب الآخر . وتظل تقترب من الطفل الراقد على سرير العمليات ، ويتداعى إلى وعيها الرجل الآخر ، وتفكر ماذا يمكن أن تفعله تجاهه ، كما تتداعى إلى زوجها الذي يمرضها بطول باله في حجرة العمليات وفي حجرة النوم أيضا . وشيئا فشيئا تكتشف هذا الشيء الآخر الذي يتعلق بزوجها كما رأته من جديد وهو يعمل ؛ « تريد أن ترى قدميه . تريد أن ترى كل شيء فيه من جديد . . عرفتها . رغم [البوت] والرقبة الطويلة فهذه العزيزة أقدامه . اعتدلت . أحست بالقناع مبتلا حول أنفها وفمها ، كانت الدموع تتكون بسرعة وتنهمر ، وكان بصرها مضببا ، ولم تعد ترى ، وكأنها في حلم من ضباب رأت الباب وأسرعت ، كأنما تنقذ نفسها » (ص ٥٧) ، ولكن من نفسها وليس منه ؛ لأنها وقفت عند الباب ، و « راحت تجفف دموعها ، وتكمل النظر » ؛ بل تعجبت من صوته ، أو قل أعجبت به ، وهو يشرح لزملائه ما يفعله . وبدأت حتى في استشعار كلماته وكأنها لمسات حبيب راغب مستعد لتلبية ندائه في الحال ، « هنا وأمام الملأ » ، بعد أن زال « قناع » الإلف والتعود عليه . « وأحست ، فجأة ، أن قلبها بدأ يغوص » ، علامة على تحولها الداخلي المكتمل ، الذي كاد يعصف بها ، تلك الملفوفة بورق سيلوفان .

هوامش البحث

(١) انظر — على سبيل المثال لا الحصر — شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٧ ، ٢٥٥ - ٢٦٣ ؛ وحمدي السكوت ، « قصص نجيب محفوظ القصيرة » مقالة في كتاب بتحرير أوستل Ostle « دراسات في الأدب العربي الحديث » وهو بالإنجليزية ، بريطانيا ١٩٧٥ ص ١٢٥ ؛ وعلى الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٥١ ، ٩١ - ٩٢ . وسوف نشير إلى أمثلة أخرى عندما نتكلم عن التكنيك ، ولكن ، مع ذلك تبقى دراستان جديرتان بالإشارة إليهما هنا ، وهما للدكتورة نبيلة إبراهيم ، حيث تناولت في مقالة لها بمجلة فصول ٢/٢ (١٩٨٢) « لغة القص في التراث العربي القديم » (١١ - ٢٠) وأهمية هذه المقالة تتحدد في تركزها على رؤية الموضوع من بداياته التي لا يستغنى عنها الناقد المشغول بالمشكلة في الأدب الحديث . وأما الدراسة الثانية فهي كتاب « نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة » — الرياض ١٩٨٠ . وفي الكتاب فصل عن « اللغة في العمل القصصي » (٢٤ - ٤٤) ، وهو مقدمة مهمة في الموضوع ، تعرض فيه المؤلفة لـ « أهم الأبحاث اللغوية التي أفادت في دراسة لغة التعبير الأدبي بصفة عامة » (ص ٣٠) ، حيث تعرض لـ « دي سوسير » ونظريته اللغوية التي أفاد منها دارسو الأدب في الكشف عن نظام اللغة الرمزي

والوصفى ، وأهمية النظام الأخير فى دراسة لغة العمل الأدبى ونظامه أفقياً ورأسياً . وفى الفصل الثالث تتعرض لـ « المناهج النقدية التى أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية ، فحولت كل هذه النظريات إلى منهج محدد يوضح كيف تتحول اللغة إلى نظام » ، وتعنى بذلك المنهج الواقعى والمنهج البنائى ، مقدمة نموذجاً من قصة « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ (٨٦ - ١٤١) . وإذا اتفقنا على أن النظام الجمالى للعمل الأدبى المستنبط من لغته وأساليبه مباشرة له قيمته التى ما نزال نفتقدها فى نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفنى يكون خطوة أبعد مما نحن بصدده . راجع عرضاً مفصلاً لكتاب الدكتورة نبيلة فى فصول ١/٣ (١٩٨١) ص ٢٨٢ - ٢٨٨ .

(٢) انظر مرة أخرى شكرى عياد فى الهامش السابق .

(٣) انظر تحليل بيرل Beyerl فى « أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة » وهو بالإنجليزية ، براغ ١٩٧١ . ص ١٢٥ , ١٣٩ . وانظر عبد الحميد القط ، يوسف إدريس والفن القصصى ، دار المعارف (١٩٨٠) ، فصل بعنوان « لغة الكاتب » ص ٢١٣ - ٢٣٥ وانظر كذلك محمد قطب ، قراءة فى القصة القصيرة . القاهرة ١٩٨١ ص ٧٧ - ٧٨ .

(٤) لم يحتن الدارسون بصورة أكثر من المعروضة هنا ـ بلغة كتابنا المحدثين انظر مثلاً حديثاً فى البدراوى زهران « أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث » ، دار المعارف (١٩٨٢) .

(٥) « لغة الآى آى » ، مجموعة قصص للدكتور يوسف إدريس . الآداب ، مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ - ٥٨ .

(٦) الآداب ، يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ - ٣١ . وقد أخطأ صوميخ فى إشارته إلى هذه المقالة وسمى المجلة « العلوم » بدلاً من « الآداب » . انظر صوميخ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣ .

(٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠) ، (١١) الآداب ، ص ٢٩ - ٣١ - الحقيقة أنى لم أعن بالتفرقة بين مواضع الاقتباسات هنا عندما قرأت المقالة ونقلت منها مقتبساً معظمها . والمقالة بعيدة عنى الآن ، فليعذرنى القارىء الكريم .

(١٢) Sasson Somekh, Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris. Journal of Arabic Literature, VI (1975) pp. 89 —100 .

وله مقالتان عن قصتين أخريين لإدريس ، نشرهما فى مجلة الشرق ، نوفمبر ١٩٧١ (٥ - ١٠) ويناير ١٩٧٢ (٥ - ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً فى كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلىّ هذا الكتاب واسم الكتاب « دنيا يوسف إدريس من خلال أقاصيصه » دار النشر العربى ، تل أبيب ١٩٧٦ . وقد نسى كوبر شويك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا فى بيليوجرافيته الجديدة فى نهاية كتابه (١٩٨١) ، مع إشارته إليها فى المتن . راجع الهوامش التالية .

(١٣) صوميخ ، ص ٨٩ .

(١٤) انظر عبد الجبار عباس ، المصدر المشار إليه ، ص ٢٩ - ٣١ .

(١٥) صوميخ ، ص ٩٠ .

(١٦) نفسه ، ص ٩٢ .

(١٧) نفسه ، ص ٩٤

(١٨) نفسه ، ص ٩٦

(١٩) نفسه ، ص ٩٦

(٢٠) لاشك فى أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول ، فهو منتشر فى القرآن الكريم ، خصوصاً فى السور المكية ، وكذلك فى أساليب الشرط فى السور نفسها ، حيث يأتى فعل الشرط محذوفاً ، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الاسم . ولكن بالطبع هذا لا ينفى أن إدريس استخدم الأسلوب بصورة خاصة به فنياً .

(٢١) صوميخ ، ص ٩٧ .

(٢٢) نفسه ، ص ٩٨ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٠٠

(٢٤) P. M.Kurpershoek,The Short Stories of Yusuf Idris; A Modern Egyptian Author. Leiden, E. J. Brill, 1981 .

وانظر ترجمة للتحليل المضمونى فى هذا الكتاب فى « فصول » المجلد ٢ ـ العدد ٤ (١٩٨٢) ص ٩٣ - ١١٤ بقلم التحرير .

(٢٥) يعد كوبر شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة فى القصة . وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفضيل « الواقعية » ، إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتأرجحت بشكل واضح . ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة مصرية جديدة ، ذات لغة خاصة بها . وهذا ما صرح به إدريس فى كثير من أحاديثه ومقالاته ، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٣/٥/١٩٨١ .

(٢٦) واضح أن « تيار الوعى » مصطلح « يستخدم للدلالة على منهج فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص » وليس تكنيكاً بل له تكنيكات مختلفة يستخدم من خلالها . انظر ، روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، الطبعة الثانية ، ترجمة محمود الربيعى ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٥ ، ص ١٦ وص ٢٢ .

(٢٧) سوف نناقش دلالة استخدام هذا الضمير فى الجزء الثانى من هذا البحث . وانظر الهامش التالى أيضاً .

(٢٨) الحقيقة أن الضمير المستخدم فى هذه القصة هو ضمير الغائب هو - هى - هم - هن ، وليس ضمير المتكلم ، كما أن تيار الوعى غير مستخدم فى هذه القصة . راجع همفرى فى المصدر المشار إليه .

(٢٩) Hassan Al- Banna M. Ezz el- Din, Language levels in Yusuf Idris Writings. The American University in Cairo, May 1982.

والرسالة غير منشورة .

(٣٠) يعتمد البحث ـ فى هذا السياق ـ على عمل الدكتور السعيد محمد بدوى فى كتابه « مستويات العربية المعاصرة فى مصر ، بحث فى علاقة اللغة بالحضارة » ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٣ .

(٣١) انظر فى هذا الصدد كذلك : P. J. E., Cachia The Use of Colloquial in Modern Arabic Literature ,Journal of The American Oriental Society, 87, 1967 pp. 12—22.

(٣٢) « غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف . وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو « غير مألوفة » ، جعل الأشياء صعبة ، كى يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك ، لأن هذه العملية جمالية منتهية فى حد ذاتها ، وينبغى أن يعمل على بسطها . الفن طريقة لتخبر فنية الشىء ، أما الشىء نفسه فليس مهماً » ڤيكتور شكلوفسكى ، « الفن باعتباره تكنيكا ، ترجمة عباس التونسى ومراجعة حسن البنا ، « ألف » ، مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثانى ربيع ١٩٨٢ ص ٧٨ .

(٣٣) اهتم بالتكنيك فى الرواية العربية (المصرية خاصة) على الراعى فى « دراسات فى الرواية المصرية» (القاهرة ـ ١٩٧٩) ؛ ومحمود الربيعى فى « قراءة الرواية ـ نماذج من نجيب محفوظ » (القاهرة ـ ١٩٧٤) ، وقد ترجم أيضاً « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » لروبرت همفرى (القاهرة ـ ١٩٧٥) ؛ ولشكرى عياد « مدخل إلى علم الأسلوب » (الرياض ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على قصائد وليس على قصص أو روايات . وانظر كذلك عدداً من المقالات فى عدد «فصول» الخاص بالرواية وفن القص : ٢/ (١٩٨٢) ، حيث تجد مقالات لأنجيل بطرس سمعان عن « وجهة النظر فى الرواية المصرية » ص ١٠٣ ـ ١١٥ ، وعبد الرحمن الخانجى « اللغة ... الزمن .. دائرة الفوضى » ص ٢٦١ ـ ٢٦٤ ، وفتوح أحمد « لغة الحوار الروائى » ص ٨٣ - ٩٠ ، ويحيى عبد الدايم « تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة » ص ١٥٣ ـ ١٧٢ . وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن « لغة القص فى التراث العربى » بالعدد نفسه من فصول . وانظر كذلك مقالة سيزا قاسم « المفارقة فى القص العربى » بالعدد نفسه ص ١٤٣ ـ ١٥١ ، وانظر معها مقالة سامية محرز عن « المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى » ، مجلة « ألف ، مجلة البلاغة المقارنة » عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤) ، ص ٣٣ ـ ٥٤ ؛ وانظر بعدها مقالة لكلود أودبير

عن « اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية » حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومجيد طوبيا ، ص ٥٥ ــ ٧٠ .

وثمة كتاب فى سلسلة New Accents بعنوان « اللغة والأسلوب » Language and style من تأليف E. L. Eptein (بريطانيا ١٩٧٨) وفى السلسلة نفسها كتاب بعنوان « علم اللغة والرواية » من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧) . وتعد ان الأخيران مع كتاب الدكتور شكرى عياد المذكور سابقاً مقدمة جيدة فى الموضوع .

(٣٤) Brinton, Laurel, Represented Perception, AStudy in Narrative Style. Poetics (1980) 363 — 381 ,North Holland Publishing.

(٣٥) Cohn, Dorrit. Narrated Monologue: Definition of Fiction Style. Comparative,Literature 14 (2) 79 — 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برنستون (١٩٧٨) وتشير إليه برينتن وعنوانه :

— Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction . وهو كما ترى فى الموضوع نفسه .

(٣٦) ، (٣٧) ، (٣٨) انظر قائمة المراجع المذكورة فى نهاية مقال برينتن . وعن كل الأسماء الواردة عند كون أيضا انظر مقالتها وهوامشها . ولم أجد حاجة ملحة لترجمة الهوامش ، لأنها كلها تقريباً عن كتب بالألمانية .

(٣٩) انظر Uzzell T. H., The Technique of the Novel (New York, 1964) p. 198.

(٤٠) انظر لوبوك ، بيرسى ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر (١٩٨١) ص ٢٣٠ ــ ٢٣١ .

(٤١) انظر ترجمة الدكتور محمود الربيعى لكتاب همفرى . وقد ورد ذكره فى هامش رقم (٣٣) .

(٤٢) ترى كون أن بولنج فى مقالته المعنونة بـ « ما تكنيك تيار الوعى ؟ » PMLA,LXV(1950),(342—345) يتوقع من تيار الوعى أن يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية ، بدون أى تدخل . . . من جانب المؤلف (ص ٣٤٥) . وفى الوقت نفسه يرجو أن يستثنى من تيار الوعى مايدعوه « مستوى لغة الوعى » (ص ٣٤١) ، أو « منطقة اللغة » (ص ٣٤٥) . وبالمثل يعتقد همفرى أن رواية تيار الوعى تهتم بشكل أولى بـ « مستوى ما قبل الكلام » (ص ٣ ـ ٤) . وهى تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعى ، فى الممارسة النقدية ، مقياس مستحيل أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون) .

(٤٣) وتقترح كون أن أقرب واحد يجيب عن هذه الوصفات هو الشاعر مورجان شتيرن فى قصيدته « أغنية السمك الليلية » . والحقيقة أنها تسخر من الفكرة ، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعدو هذا الشكل ـ̆ ـ̆ ـ̆ ـ̆ ـ̆ مكرراً مرتين ، أو شيئاً من هذا القبيل ، حيث يعمل قصيدة مستخدماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ ، بل عليك ان تتخيلها !

(٤٤) تضيف كون أنها على وعى بالاستثناءات المكتوبة فى ضمير المتكلم والزمن الحاضر من مثل قصة كافكا « طبيب الأرياف » ، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد والعام وليس بالاستثناء . والقضية مثارة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك ، بسواء فى القصص التى تخلط بين الضمائر ، أو الخالصة لضمير المتكلم ، فى أعماله الأخيرة ، خصوصاً مجموعته « بيت من لحم » . وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك « عطشى لماء البحر » (القاهرة ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ، وهى مكتوبة ، جميعاً فى الستينيات ماعدا قصة العنوان فمكتوبة فى ١٩٧٩ .

(٤٥) تحيل كون هنا على سبيتزر وفالتسل ونيوز Neuse . وتقول إن من دواعى الاهتمام أن نلاحظ ، فى هذا الصدد ، أن عددا من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروى يتأصل فى نمط من الكلام الشفاهى فى تقليد حديث شخص آخر . ويرى تيبود أن وجود المونولوج المروى فى أعمال فلوبير يرجع إلى عبقريته فى تجديد الأسلوب الأدبى الفرنسى بالإيقاعات الحيوية للغة الكلام . ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس ، حيث نجد عبقرية مشابهة لديه فى هذا الصدد . وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كوبر شويك .

(٤٦) أطلق عليه : الأسلوب الحر غير المباشر للإدراك Style in Direct Libre de Perception (ليبز Lips ١٩٢٦) ، والإدراك البديل Substitionary perception ، أو الإدراك المجرَّب erlebte Wahrnehmung (فير Fehr ١٩٣٨) ، والانطباع المجرب erlebte Eindruck بويلر Buhler ١٩٣٧) . وترى برينتن أن مصطلح الانطباع الحسى sensory impression (بولنج ١٩٥٠) ينصرف إلى ظاهرة أقل تحددا ووضوحاً مما ينصرف إليه مصطلح الإدراك المتمثل represented perception (انظر برينتن ص ٣٧٠) .

(٤٧) المجموعة أصلاً صدرت عن عالم الكتب ــ القاهرة : ١٩٧١ ، والنسخة المستخدمة هنا طبعة دار العودة ــ بيروت ــ بدون تاريخ . والأرجح أنها صورة من الطبعة الأولى .

(٤٨) لا يذكر فعل الوعى كما قلنا سابقاً فى موضع اعتراض فى اللغة العربية .

(٤٩) انظر المرجع المذكور فى هامش (٣٢) نفس الصفحة .

(٥٠) واستخدام الضمائر هنا يذكرنا بالمشكلة التى تعرضنا لها من قبل . وإذا أخذنا هذا الاستخدام كما لو كان وسيلة من المؤلف لوضع الشخصية أمام نفسها ، فى محاولة لطرح كل الاحتمالات الخاصة بالموقف ، فسوف نجد أن هذا الاستخدام للضمائر قد أدى هذه الوظيفة بطريقة شبه موضوعية ؛ وإذا أخذناه على أن المؤلف يحاور الشخصية فإننا نجد أن الشخصية أحرص على البحث عن الحقيقة برغم زلتها ؛ وإذا أخذناه على أساس أنه يقع بين هذين الاحتمالين فربما وجدنا أن الوعى المنعكس هنا ناشىء من مشكلة الشخصية . ولا شك أن المؤلف قد كان ــ على الأقل ــ يراقبها من فوق كتفه ، ويلتقط ما يهم به لسان حالها فى الموقف .

(٥١) لاحظ بنية هذه الجملة وتشابهها مع بنية جملة « الضمير يتكلم حين نسكت » التى سبق أن اقتبسناها . ومتابعة للهامش السابق (٥٠) ، نرى أن المؤلف قد حصر شخصيته بين « الضمير » الذى لم يتكلم بسبب من حركة الشخصية ومونولوجها المروى ، الذى كان يتحكم فيه المؤلف بالطبع ، وبين « الشيطان » الذى سيطر على حركة الشخصية فى الجزء الأول من القصة ، وظل يدفعها إلى اكتشاف الشىء الآخر فى زوجها .

اللغة فى المسرح النثرى

عصام بهى

تمتاز المسرحية ــ بوصفها جنساً أدبيا ــ باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التى تستخدمها الأجناس الأدبية الأخرى ؛ فإذا كانت القصة والرواية يستخدمان الوصف والتحليل ــ مثلا ــ ولا يشكل الحوار فيهما من الوسائل الأدبية ــ اللغوية إلا وسيلة واحدة ، قد تكون ــ أحيانا ــ عَرَضية ، فإن الاعتماد الأساسىّ فى المسرحية يكون على الحوار . وعلى الرغم من أننا نبحث فى المسرحية عن عناصر البناء الفنى « القصصى » كلها فى المسرحية ، فإننا نبحث عنها ، أو نعرفها ، فى العنصر الفنى الوحيد الظاهر على السطح فى المسرحية ؛ أعنى فى الحوار . فعن طريق الحوار نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان . . وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التى تتبادلها الشخصيات فى المسرحية[1] .

وكما أن الحوار هو المظهر الذى نتلقى من خلاله المسرحية ــ بوصفها عملا أدبيا مقروءاً ــ فهو أيضا الشرارة التى تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحى حين يعلو النصّ المنصة المسرحية ، فتصبح العناصر الإخراجية كلها ، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة . . الخ ، فى تناغم كامل مع الحوار المسرحى ــ أو بالأحرى مع ما فى المسرحية من شخصيات ، وزمان ، ومكان ، وحدث ، وماض ، وحاضر ، وغيرها مما لا يقدم فى العمل المسرحى إلا من خلال الحوار ، أو التى يقوم الحوار بتجسيدها .

ولقد أثارت المسرحية منذ زمن طويل جدلا طويلا ــ ماتزال له بقية ــ حول ما إذا كان كمال « التلقى » لها حين تقدم على المنصة المسرحية ، أو يكتفى بقراءتها . وهو جدل يأخذ فى الحسبان عوامل عدة لابد من الوقوف عندها قبل اتخاذ موقف من هذه القضية . أول هذه العوامل ، وأهمها ، أن الكاتب المسرحى ــ أيا كان هدفه أو اتجاهه الفنى ــ يكتب دائما وفى ذهنه أنه يكتب لمنصة التمثيل ، يكتب عملا « حيًّا » ، يتصوره دائما وشخوصه تتحرك ، وجمله يتبادلها ممثلون ، فى حيّز مكانى معين ، بل يتصور إضاءته وديكوره . . الخ . إنه يكتب عملا أدبيا حقا ، لكنه ــ أيضا ــ لا يكتبه وكأنه يكتب ــ مثلا ــ شعراً أو قصة ، بل يكتبه نصا مسرحيا ، ولد ليعيش على منصة عرض مسرحى فى الدرجة الأولى .

وحتى الكتّاب الذين قالوا إنهم كتبوا أعمالهم من منطلقات أدبية أولا ، وإنهم لم يكتبوا هذه الأعمال لتقدم على المسرح ، يكون السؤال المطروح عليهم ــ بل علينا أيضا ــ هو : ولماذا ــ إذن ــ اختاروا الشكل المسرحى دون غيره من الأشكال الأدبية ؟ ولقد قال الشاعر صلاح عبد الصبور[2] يوما إنه اتجه إلى المسرح حين أحسّ أن الشعر الغنائى ضاق عن تجربته وتجربة جيله التى تحتاج إلى الأصوات المتعددة المتحاورة ، لكنه استدرك ــ فى الموضع نفسه ــ أنه دخل إلى المسرح من باب القراءة والثقافة ، ولم يدخله ــ كالكاتب الأوربى ــ من باب المسرح نفسه . ويرى أن المسرح سليل الشعر ، كما يشهد بذلك تاريخه . لكنه ــ فى النهاية ــ لم يقل إنه كتب المسرحية بتقاليد الشعر ــ الغنائى أو غيره ــ بل كتبها بتقاليد المسرح نفسه ، وأعماله شاهد على ذلك . وصرح توفيق الحكيم مرة أنه يكتب بعض أعماله لا

لتمثل ، بل لتكون كتابا يقرأ ! ولعله كان يقصد أن تقاليد المسرح المصرى فى الفترة التى كتب هذه الأعمال فيها لم تكن قادرة على تحمّل أعباء تقديمها ، لا أن هذه الأعمال نفسها غير صالحة للعرض المسرحى ، أو أنه كتبها دون أن يقيم فى ذهنه منصة مسرحية « ويخرجها » من البداية حتى النهاية .

العامل الثانى المهم أن المتلقى يذهب إلى المسرح وفى ذهنه أنه ذاهب لمشاهدة عمل كتب للمنصة بخاصة ، وللتمثيل ؛ فهو لا يتوقع « قراءة » عمل ــ سواء قرأه بنفسه ، أو قرأه له الممثلون ــ بل يتوقع أن يرى « حياة » كاملة تتحرك على منصة العرض . أكثر من ذلك أن المتلقى إذا اكتفى بالقراءة دون العرض ، فإنه يقرأ العمل الأدبى المسرحى على نحو خاص جداً ؛ أعنى أنه ــ على الحقيقة ــ لا تكتمل قراءته ولا تمثّله لهذا العمل إلا بأن « يخرجه » لنفسه ــ ذهنيا ــ وهو يقرأ . إن هذا « الإخراج » الذهنى ــ وإن تمّ بغير وعى ــ هو الذى يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحى ، وهو الذى يمكنه من تقديره تقديراً صحيحاً . وحتى القارىء ــ الناقد للعمل المسرحى ــ ولو كان أكاديميا ! ــ يفعل هذا تماما ، وهو واع أو غير واع ، وحين يتحدث عن القيمة « الأدبية » لعمل مسرحى يؤثر فى حكمه ، وفى قراءته أصلا ، هذا الجانب الفنى المرتبط عضويا بهذا الجنس الأدبى الخاص . ولهذا يمكن القول إن كمال استمتاع القارىء أو قدرة الناقد على تقويم عمل مسرحى مكتوب يتوقف على قدر دربته على تلقى الأعمال المسرحية فى المكان الذى ترتبط به ــ أعنى منصة العرض ــ وتأثير هذه الدربة على خياله .

ومن جهة ثالثة ، تعلمنا التجربة أن العمل المسرحى ــ الأدبى « يتحقق » على منصة العرض ؛ ليس لأن المنصة تجسد شخصياته وحركتها وحوارها ... الخ ، فحسب ، بل الأهم هو ما أشرت إليه آنفا من أن العمل المسرحى المكتوب يظل ــ بين دفتى كتاب ــ مجرد « إمكان » لا تكتمل حياته إلا على منصة العرض .

غير أن هذا كله لا ينفى « أدبية » الأعمال المسرحية ، من جهة ، ولا يجعل النصّ المسرحى ــ الأدبى ذا قيمة ثانوية ، من جهة ثانية . فأدبية النصوص المسرحية الجيدة لاخلاف عليها ، (وإن يكن الخلاف على حدود « الأدبية » التى نصف بها النصوص « الأدبية » بعامة ، ما يزال قائما !) . فهى ــ على أية حال ــ نصوص مجاوزة للمألوف من « الكلام » ، ولكل نصّ منها بناؤه الخاص ، الذى قد يشارك فيه غيره من النصوص فى بعض العناصر ، لكنه ــ من حيث هو « كلّ » ــ يكون مميزا ، كما أن لهذه النصوص قدرتها على التأثير الفكرى والجمالى . أما موضع الخلاف حقا فهو مكانة النص المسرحى ــ الأدبى إلى العرض المسرحى ، وهى نقطة دار حولها ــ وما يزال يدور ــ جدل طويل ، يريد كل طرف من أطرافه أن يؤكد أهمية الجانب الذى يناصره فى « توصيل » المسرحية إلى متلقيها .

ولا نأتى بجديد إذا قلنا إن هذا الجدال مبنى على قضية تكاد تكون محسومة ، أو هى أشبه بسؤال : أىُّ حَدّىْ المقص أقطع ؟ لأن الكاتب المسرحى والقائم على أمر العرض ، كليهما ، يعملان وفى ذهن كل واحد منهما الآخر ؛ فالكاتب ــ كما ذكرت ــ يكتب للعرض المسرحى ، والمخرج ينطلق من النص الأدبى .

وهذه النقطة الأخيرة التى أشرنا إليها ــ انطلاق المخرج فى عمله من النص ــ هى التى قد تشير إلى الحلّ أو المخرج من هذه الإشكالية . فالمخرج لا يبدأ ــ أبدا ، فى حدود ما أعلم ــ من فراغ ؛ أعنى أنه يبدأ من نصّ أدبى ــ قد يكون مسرحية أو رواية أو قصة أو حتى قصيدة شعرية ــ أو من فكرة تراوده . فإذا كان هذا النص مسرحية ، فقد يأخذها كما هى ، وقد يعدّل فيها بالإضافة أو الحذف أو التغيير ، بالاتفاق مع المؤلف أو دون اتفاق أحيانا . أما إذا كان نصا أدبيا من جنس أدبى آخر غير المسرحية ، أو إذا كانت فكرة ، فإنه يحاول ــ بنفسه ، أو مع آخرين ، أو بالآخرين ــ أن يحول هذا النص أو هذه الفكرة إلى نص مسرحى يعمل من خلاله . ومن ثَمّ ، فلا عرض مسرحياً بلا نص ، ولو كان نصا مرتجلا ، يصمم هيكله الأساسى قبل بداية العرض . ومن ثمّ ، أيضا ، نضع أيدينا على أهمية « الكلمة » فى النص المسرحى ، وفى العرض المسرحى كذلك . وهى أهمية ، لولا هذا الجدل الحديث ، ما كانت موضع تساؤل فى أى فترة من تاريخ المسرح فى أى مكان ، حتى أن أرسطو حسمه فى كلمة ، كانت لمصلحة النص الأدبى ، بطبيعة الحال ، حين قال : « ومع أن المَشَاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعا عن الفن ؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين . ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر »[٣] .

ولا نريد أن نكون فى جانب أرسطو ، المتطرف ، والمنحاز تماما للنصّ الأدبىّ . فليس صحيحا أن « المَشَاهد . . . أبعد الأجزاء جميعا عن الفن » ؛ لأن لها « فنها » الخاص بها ، الذى لا يكون اعتباطيا ، بل إن لهذا الفن جماله الخاص ، وسحره ، أيضا ، الخاص . وهو الأمر الذى نودّ أن نؤكده هنا ؛ فالنص المسرحى الذى يمكن قراءته والاستمتاع به بوصفه نصا أدبيا ، له جماله ومتعته ؛ والعرض المسرحى له كذلك خصوصياته الفنية وجماله ومتعته ، التى قد تعتمد جميعا ــ أو بعضها على الأقل ــ على النص ، وقد تخرج عليه ، أو تفوقه أحيانا . ويتوقف هذا ــ بداية ــ على القدرات الذاتية للمخرج ، وعلى الإمكانات الفنية المتاحة له ، وأيضا على اختياره للنص الذى يتيح له إبراز هذا كله فى شكل غير متنافر . فالمخرج حين يختار نصا للعرض إنما يختار نصا ليجرى معه « حواراً » ؛ وقد ينتهى هذا الحوار إلى غلبة أحدهما على الآخر ، أو ــ وهذا هو العرض الجيد للنص الجيد ــ أن ينتهيا إلى التناغم .

والنص الأدبى ــ فى العرض المسرحى ــ يمثل عنصراً واحداً من مجموعة من العناصر المتساندة ، التى تتعاون لخلق تأثير ما ، فكريا وجماليا ، على المتفرج . فلا شك أنه يشترك فى خلق هذا التأثير ــ مع النص الأدبى ــ فن المخرج ، وفن الممثل ، ومهندس (الديكور) ، ومهندس الإضاءة ، والموسيقىّ . ولكن ما الصلة بين هذه العناصر جميعا والنص الأدبى ؟ وكيف يستقيم القول بتأثير هذه العناصر جميعا ــ مع النص ــ على المتفرج لخلق فكرة أو إثارة شعور ، مع القول بانطلاق المخرج من النص أساسا ؟ ومع القول أيضا بأن النص يظل « إمكانا » حتى يجسده العرض ؟ إن الإجابة التى تبدو ملائمة عن هذه التساؤلات ، والتى تؤيدها الشواهد التاريخية والواقعية فى موقف الإخراج من النص ، هى أن الإخراج ــ فى أفضل حالاته الفنية ــ هو « رؤية » للنص ، أو تحقق لإمكان من إمكاناته ، وتجلٍّ لروح من الأرواح الكثيرة التى يمكن أن تتلبسه .

وليس هذا تقليلاً من شأن العرض المسرحى ، ولا من شأن المخرج الذى يقوم عليه . لأن تقديم « رؤية » جديدة لنص أدبى ، وبوسائل أخرى تتساند مع « الكلمة » ، لتفسرها تفسيراً جديداً ، أو تجسدها ، أو حتى لتدخل فى حوار معها ، ليس بالأمر الهينّ ولا البسيط ، بل هو قيام على إبداع عالم كامل على الأساس الذى أرساه الكاتب ، أو بثّ روح فيه بحيث يمكنه مواصلة الحياة ، لا على منصة العرض وحدها ، بل أيضا فى نفس المتفرج وخياله . وعلى أية حال ، فلابد أن نؤكد ـ دائما ـ أن للنص المسرحى ـ الأدبى ـ المقروء جمالياته الخاصة ، وروحه وتأثيره ، وللعرض المسرحى جمالياته الخاصة أيضا وروحه وتأثيره . وقد تلتقى هذه الجوانب كلها فى النص والعرض فى نقاط ، لكنها ـ بالضرورة ، لاختلاف الوسائل الفنية المستخدمة فى النص والعرض ، ولاختلاف منافذ كل واحد منهما إلى روح المتلقى وعقله ـ تختلف فى نقاط أخرى .

لقد اقتحمنا هذا الجدال بين النص والعرض ـ أو بين القائمين عليهما ، أو المشايعين لهم ـ لأنه يثير جوانب غاية فى الأهمية للموضوع الذى نطرحه ؛ أعنى موضوع لغة الحوار المسرحى . لأن كتابة نص أدبى ارتكازاً على « تلقى القراءة الصامتة » أساساً ، يختلف ـ بالضرورة ـ عن كتابة نص يعتمد على « تلقى المشاهدة والسماع » أساساً ؛ ودخول أحدهما إلى مجال آخر غير مجاله يعنى أنه سيطرأ عليه تغيير ما - أيا كان حجمه ، وأيا كانت نتائجه - عما لو كان يتلقى فى مجاله الطبيعى . ومرة أخرى نشير إلى اختلاف عملية « قراءة المسرحية » عن عملية « مشاهدتها » . كما أن لوسائل الإخراج ، ولفن الممثل - بالضرورة ، أيضا - تأثيرها على « الكلمة » ؛ فقد تنطلق بها إلى آفاق فسيحة ، مستعينة بالإضاءة أو الديكور أو الموسيقى ، أو بها جميعا ، وقد تُحجر عليها وتحدّ من انطلاقتها ؛ وقد يؤدى الممثل الكلمة فى لهجة ما ، أو مصحوبة بحركة أو إشارة ما ، تفسر الكلمة ، أو تخرج بها من مجال دلالى إلى مجال آخر . . وهكذا . فتقدير قيمة الكلمة ودورها فى العمل المسرحى المكتوب لابد أن يكون قائما على تقدير قيمتها ، لا مكتوبة فحسب ، بل منطوقة كذلك ، وداخل سياق « العرض المسرحى الممكن » .

واستخدام اللغة على شكل حوار داخل المسرحية استخدام معقد غاية التعقيد . و« جملة الحوار » التى تنطقها شخصية موجهة إلى شخصية أخرى قد تحمل خبراً لا تعرفه الشخصية الموجه إليها الخطاب ، أو لايعرفه المتلقى . وفى أغلب الأحوال - أو فى المسرحية الجيدة بخاصة - لا يكون سياق الحوار موجها لتعرّف أخبار ، بل قد يأتى الخبر فى سياق الحوار عَرَضا ، أو لغرض آخر غير مجرد الإخبار ، أو لإعلام المتلقى به . وفى الأحوال كلها ، يقوم « الإخبار » بدور أساسىّ فى بناء الحدث الذى تقوم عليه المسرحية ؛ حيث يتعرفه المتلقى خطوة فخطوة ، من خلال هذه « القطع من الأخبار » المتناثرة فى الحوار ، ويتعرف تطوره ، والقسط الذى تسهم به كل شخصية فى صنع هذا الحدث ، أو مقاومته وإعاقته ، أو دفعه إلى أمام . بل يسهم « الجانب الإخبارى » فى الحوار فى تعرف الشخصيات وأبعادها وبنائها النفسى والاجتماعى ، وفى كشف زمن المسرحية والماضى المتصل به .

ويشارك هذه الوظيفة فى الحوار وظيفة أخرى على الدرجة نفسها من الأهمية بل ربما تفوقها أهمية ، هى وظيفته « التعبيرية » . وتقوم على تعبير الشخصية عن أفكارها ووجهة نظرها فى الأمور ، وفى الأحداث التى تدور حولها أو التى تشارك فيها ، والعواطف والأحاسيس التى تثيرها فيها هذه الأحداث ، غضبا أو رضى أو لامبالاة .

وإذا كانت « الطاقة الإخبارية » فى الحوار تقوم أساساً على لَفْت المتلقى أو شخصية أخرى وتعريفهما بجوانب من الحدث غائبة ينبغى - من وجهة نظره ، ومن وجهة بناء المسرخية أيضا - أن يعرفاها ، فإن « الطاقة التعبيرية » - وهى المميز الأساسى للحوار المسرحى - تقدم للمتلقى الحدث « فى حالة صنعه » ، والشخصية فى « حالة بنائها » أو تحوّلها ، أو تطورهما - الحدث والشخصية - معا ، وتأثير كل واحد منهما على الآخر . إن الميزة الأولى لفن المسرحية أنها لا تقدم لنا شيئا جاهزا ، ولكنها تبدع كل شىء أمامنا ؛ الحدث ، والشخصية ، والعواطف ، والفكر ، بل الزمان والمكان وما يميزهما من خصوصيات . وهذا كله لا يقدم إلينا مفرقا ، بل يقدم متسانداً متناغما لا ينفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر ؛ « فالشخصية لا تقدم إلينا عارية من مواقف أو أحداث ، وهذه الأحداث والمواقف التى تنتظم الشخصية فى داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الأولى فى المسرحية ، وحينئذ نبدأ فى تعرفهما فى لحظة واحدة ؛ لأن الشخصية هى التى تصنع الموقف ،والموقف هو الذى يكشف لنا عن الشخصية »[4] . ومن ثم فإن الشخصية فى المسرحية « ليست المادة الأولية للكاتب ؛ إنها نتاجه . وهى تنبثق من المسرحية ، ولا توضع فيها »[5] . والأمر نفسه يقال عن الحدث ، وعن الفكر ، أو العواطف أو غيرها .

ولابد هنا من تأكيد أن « الطاقة الإخبارية » فى الحوار لاتنفصل عن « الطاقة التعبيرية » ، أو لانستطيع - فى كثير من الأحوال - أن نضع بينهما حدوداً واضحة ، بل - أكثر من هذا - قد يصبحان شيئا واحداً . فالشخصية - على سبيل المثال - قد تستثار فتعبر عن عواطفها أو عن فكرها « بالإخبار » ، تعبيراً عن سلامة موقفها ، أو كيداً لشخصية أخرى ، أو تعبيراً عن تحديها لشخصية أو موقف . وهكذا تضرب « الجملة الحوارية » - فى لحظة واحدة ، أو فى لحظات متتالية - فى اتجاهين معاً ، يتداخلان ، ويتساندان فى بناء العناصر المشاركة كلها فى بناء المسرحية .

وبناء الحوار بحيث يتناغم مع بناء الحدث وبناء الشخصية يفرض أن يستخدم طاقاته فى سهولة ويسر ، وفى حذق وحسّاسية ؛ فلا نعرف « كل شىء » - عن الحدث أو عن الشخصية - مرة واحدة ، وإلا ماذا يبقى للشخصيات أو للمتلقى ؟ وإنما هو يكشف لنا عن الجوانب الضرورية فحسب من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة . وبهذا يقوم الحوار ببناء الحدث والشخصية على مدى المسرحية كلها ؛ بحيث نشعر ، ونعرف ، حين تكفّ الشخصيات عن الحوار أن كل شىء قد توقف وانتهى ، بل - فى العمل الجيد - يتوقف الحوار حين نشعر ، ونعرف ، أنه انتهى إلى غاياته . ومن ثمّ فإن المتلقى نفسه أيضا يشارك فى بناء المسرحية وعناصرها كلها ، وهو يضمّ - وهو يتلقى الحوار - المتشابهات والمترابطات ، ويستبعد المتنافرات ، ويضع - واعيا أو غير واع ، فى الغالب - مقترحاته البنائية الخاصة فى كل مرحلة من مراحل المسرحية ، ويقبلها فى المرحلة التالية ، أو يستبعد بعض عناصرها ، أو يهدمها جميعا ليبنى غيرها . . وهكذا ، حتى ينتهى - تجاوبا مع

الحركة المسرحية - إلى بناء قد يتطابق مع بناء المسرحية ، أو يتنافر معه . وعلى هذا تتوقف استجابة المتلقى للمسرحية ، رضى أو نفوراً .

فالحوار المسرحى مرحلى ، يعطى جانبا من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة ، ثم يعطى جانبا آخر فى لحظة أخرى ، قد تبعد عن الأولى فترة ، وعلى ضمّ هذه اللحظات المتتالية تبنى المسرحية .

بل إن الحوار يبنى على حساب دقيق لما ينبغى أن يعرفه المتلقى من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة أو أخرى ؛ وقد يبنى على معرفة المتلقى بجانب من الحدث أو الشخصية لا تعرفه الشخصيات الأخرى أو شخصية معينة من بينها ؛ أو يحدث العكس ؛ أعنى أن يُبنى على معرفة الشخصيات الأخرى ، أو شخصية معينة منها ، بجانب من الحدث أو الشخصية لا يعرفه المتلقى ، فيظل هذا على جهله به حتى تأتى اللحظة المناسبة للكشف عن هذا الجانب الذى لايعرفه المتلقى . ودلالة الكلمة فى هذه الأبنية جميعا لابد أن تختلف فى استجابات المتلقى أو فى استجابات الشخصيات المواجهة .

ويشير دارسو المسرح إلى ضرورة أن يولد الحوار فى المتلقى الإحساس بمشابهة الواقع ، وإن لم يكن نسخة فوتوجرافية منه[٦] . وهى قضية ناشئة عن « تلقى العرض » أو المشاهدة وليس عن « تلقى القراءة » ؛ لأن التلقى الأول يؤكد ضرورة توليد الحوار لاستجابات فورية - فكرية وعاطفية - لدى المتلقى ، على عكس تلقى القراءة ، الذى يمكن أن يأخذ فيه المتلقى وقته فى الفهم ، والعودة إلى فقرات حوارية سابقة لمراجعة شىء أو التأكد منه . . وهكذا . ومن هنا ثارت قضية العامية والفصحى « على المسرح » وتعرض لها الكتّاب والنقاد والقائمون على أمر المسرح معا ، منقسمين على أنفسهم ، أو باحثين ومجربين لحلول مختلفة . ففى أوقات مختلفة تعصب كل فريق لرأيه ، متمسكا بلغته الخاصة ، العامية أو الفصحى . وفى وقت آخر ، مبكر ، أخضعت اللغة داخل المسرحية للشخصية التى تتكلم بها[٧] . وفى مرحلة ثالثة توزعت العامية والفصحى على الموضوعات المسرحية ؛ فللفصحى التراجم (وكانت لها دائما ، ويبدو أننا نشهد فيها مرحلة جديدة !) والمسرحيات التاريخية ، وللعامية المسرحيات الاجتماعية أو الملهوية ، ثم أسهم توفيق الحكيم بفكرة اللغة الثالثة . ولابد من الاشارة إلى أنها لم تكن فترات أو مراحل منفصلة أوقاطعة ، ولكنها حلول طرحت ، وجربت ، وانتهت إلى اقتناع كل كاتب بجانب من جوانب الحجج المطروحة والإنتاج على أساس منه .

وليس من غرضنا - هنا - الدخول فى هذه القضية بمناقشة الحجج التى يستند إليها كل فريق ، مؤيدين أو معارضين . لكننا نشير إلى قضية مهمة ، التفت الفريقان إليها جزئيا حين أشاروا - مؤيدين أو معارضين أيضا - إلى أن هناك شخصيات يناسبها النطق بالفصحى - من فئة المتعلمين أو السادة - وأخرى تناسبها العامية ، كالعمال والفلاحين ومن إليهم . أى أن اللغة خاضعة للمستوى الثقافى أو الاجتماعى للشخصية ، ومن ثمّ للفكر أو المشاعر التى يمكن أن تعبر عنها الشخصية بكلامها ؛ فإذا أضيف الى هذا قضية الواقعية أصبحنا لانمانع فى أن « ينزل » فكر الفئات المثقفة ومشاعرها ، ومن ثم لغتها ، إلى لغة الفئات المستهدفة بالواقعية . ونتصور أن الواقعية ليست فى اللغة التى يستخدمها الكاتب فى عمله ، ولكنها ــ أساساً - موقف من الواقع يؤسس له الكاتب . ويأتى بعد هذا الفكرُ والعاطفةُ اللذان يعبر عنهما العمل ؛ فإذا كان فكراً أو عاطفة يسموان على « نثرية » الواقع أو « عاميته » طلبا - بالضرورة - لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، أو هما - فى الحقيقة - لايتأتيان للكاتب إلا فى هذه اللغة المجاوزة . ولا يخرج عن هذا المسرحيات ذات الموضوع الاجتماعى ؛ لأن الفصحى لا تعجز عن تناول قضايا هذه المسرحيات ، بل هى قادرة على تناولها وعلى السمو بها - فى الوقت نفسه - على « عاميتها » وعلى « محليتها » بل على وقتيتها كذلك - أما الرغبة فى دغدغة مشاعر الجماهير ومما لأتها ، على حساب المستويات الفكرية والفنية أيضا ، بحجج أيديولوجية ضيقة تخفى أسبابا أنانية أكثر ضيقاً فهو ما انتهى بالمسرح المصرى إلى أزمته الراهنة التى ما نزال نتجادل حول أسبابها ، ولو أخلصنا النية والبحث لعرفنا أننا لم نعد نلتفت إلى القيم التى حاول « جيل التأسيس » لمسرح عربى حقيقى ، وعلى رأسه شوقى وتوفيق الحكيم ، إرساءها . فالحكيم بعد أن كان قد بدأ كتابة مسرحياته ــ قبل سفره إلى فرنسا ــ بالعامية ، عاد مقتنعا بأن الفصحى هى الباقية ، بقدرتها على مجاوزة حدود المكان والزمان ، وبقدرتها على الارتفاع بالقضية الاجتماعية إلى مستوى يعلو على (الدردشة) فى أمور الحياة اليومية ، ولكنه تردد فى استخدمها فواتته فكرة اللغة الثالثة ، أو « تفصيح العامية » التى كتب بها أعماله الاجتماعية بعد ذلك ؛ ليكون لها من الفصحى ما يكفل لها البقاء ويتحدى عوادى الزمان والمكان ، وتكفل لها بساطتها القدرة على مخاطبة أكبر قدر من الجماهير على اختلاف فئاتها ومستوياتها الثقافية .

والمسرحية الاجتماعية تضم تحت جناحها جانباً كبيراً من المسرحية (الكوميدية) . ودون الخوض فى تفصيلات - مرة أخرى - نجد أن اعتماد العامية لغة للمسرحية (الكوميدية) ، اعتماداً لايحتمل الجدل أو النقاش ، أدى بالمسرح (الكوميدى) إلى مايزعجنا اليوم من الهبوط والإسفاف ، الذى نتساءل - فى إشفاق وبراءة ! ــ كيف ننقذه منه ؟ ونؤكد - مجددا - أن القضية هى قضية اللغة والفكر الذى تعبر عنه ، والمشاعر التى تثيرها . ولانجاوز الحق إذا قلنا إن افتقار مسرحنا إلى تراث من « الكوميديا الراقية » يعود إلى المشكلة نفسها ، وأنه ليس غريبا أن يصل مسرحنا (الكوميدى) إلى ماوصل إليه وقد تبنى ـ منذ البداية ، إلا فى حالات نادرة - لغة (مسرح) « عماد الدين » و « روض الفرج » لغة له .

إن قضية اللغة فى المسرح قضية فى غاية الخطورة ، تضرب فى أبعاد فنية وفكرية وثقافية شتى . وتَبقى السؤال المطروح على كل المتصلين بقضية المسرح مفتوحا فى انتظار الإجابة : ماذا نريد أن نعطى للمتلقى ؛ أن نعيد إليه مجموعة من النكات الهابطة المسفّة يظل يجترها حتى تخلّف سلوكا اجتماعيا وفكريا على المستوى نفسه ، أو نعطيه فكراً ساميا وعاطفة راقية ، وحتى دعابة راقية تثير لديه - بعد الضحكة - فكرة أو سلوكا ساميا راقيا ؟

وبعد هذه المحاولة للوقوف عند مايمكن أن تثيره قضية لغة الحوار المسرحى من قضايا نظرية عامة ــ أبعادها عملية شخصية ، بالضرورة ــ سنحاول فحص لغة عمل من الأعمال المسرحية ذات الشأن فى تراثنا المسرحى ، هى مسرحية الحكيم « شهر زاد » ، لنرى « الأبعاد الدرامية » للغة فى هذه المسرحية[٨] .

ولعل أول ما يتّبده متلقى هذه المسرحية هذه اللغة المقطّرة ، الصافية ، الشاعرية فى أغلب فقراتها . فالحكيم لا يستخدم فى الجملة إلاّ ما لا يمكن الاستغناء عنه ، دون أى فضول أو تزيّد ، ولو كان فعلاً مضمر الفاعل ، أو أداة استفهام ، أو حتى الصمت ! ــ وهى ظاهرة سنقف عندها بعدُ . فاللغة المسرحية ــ بعامة ، وفى هذه المسرحية بخاصة ــ لا تحتمل فضولاً أو تزيّداً بَلْه ثرثرة ، قدرَ عدم احتمالها للإخلال بأداء المعنى كاملاً ، ولا نقول واضحاً ؛ لأن الوضوح ليس شرطاً ضرورياً فيما تعبر عنه لغة الأدب من معان .

والمنظر الافتتاحى فى المسرحية ــ الأول ــ يدور فى طريق عام ، مقفر ، ويجمع شخصيات الساحر والعذراء ، والجلاد والعبد ، ثم الملك فى حوار عابر مع الساحر وهو فى طريقه إلى بيته . ومن ثَمّ فهو يحمل السمات الأساسية للمشهد الافتتاحى ؛ أعنى أن يعطى أكبر قدر ممكن من المعلومات التى تدخل بالمتلقى إلى عالم المسرحية ، عن الزمان والمكان ودلائل حركة الأحداث واتجاهاتها ، ومواقف الشخصيات المختلفة منها ؛ وهذا كله فى إطار دلالة الحوار على الشخصية المتكلمة ، والشخصية المخاطبة ، ووجهات نظريهما فى الشخصيات الأخرى والأحداث .

فأسلوب الاستفهام يستخدم فى هذا المنظر كثيراً ، وبخاصة على لسان العبد . فالعبد كان غائباً عن المدينة ، ولم يكن مسموحاً له بالعودة إليها ، وحين دعت الحاجةُ شهرزاد إلى استدعائه ، استدعته ، لتنفيذ خطة ــ كما نعرف بعد ــ لا تُنفذ إلا بوجود العبد . فغلبة أسلوب الاستفهام يسوّغها الحكيم تسويغاً هو ــ فى الوقت نفسه ــ « جملة » فى مسيرة أحداث المسرحية ، وفى بناء رمز من رموزها ، إلى جانب ضرورته فى هذا المشهد الافتتاحى لتكون الأسئلة وإجاباتها معا المدخل الطبيعى للمتلقى ــ والشخصيات أيضاً ــ إلى عالم الحدث المسرحى .

وكما أشرنا سابقاً ، فالحوار يمنح المتلقى ــ والشخصيات التى تشاركه عدم المعرفة ــ ما يريد أن يمنحه من معلومات عن الحدث والمشاركين فيه دون إسراف ، بل بحساب دقيق . فإذا أضيف إلى هذا ما يشترط فى الحوار المسرحى من « طبيعية » ، نجد الشخصيات تنتقل ــ أو ينقلها الكاتب ــ فى حوارها ، فى انسيابية ويسر ، من نقطة إلى نقطة أخرى ، قد تبدو ــ لأول وهلة ــ بعيدة ، ولكنها ــ جميعاً ــ تخدم الحدث ، أو معرفتنا للشخصيات المشاركة فيه ، شريطة ألا يشعر المتلقى فى هذه الانتقالات بأى فجوة ، أو تمزق ، أو خروج على « طبيعية » الحوار[9] . بل إننا قد لا نشعر ــ فى الحوار الجيد ــ متى انتقلت الشخصيات من نقطة إلى أخرى ، أو كيف انتقلت .

فالحوار الذى يدور بين الساحر والجارية ــ مثلاً ــ فى بداية هذا المنظر ، وموضوعه العبد ، يكشف عن خوف الساحر أو غيرته أو غضبه ــ أو هذا كله ــ من العبد ولقائه بالجارية ، التى تكشف ــ للمتلقى ، فى صوت هامس ــ عن الرغبة فى هذا العبد ، الذى ليس ــ فى نظرها ــ هرماً ولا قبيحاً . وهو حوار طبيعى تماماً ؛ قد يلقاه المتلقى من منظور عام تعبيراً عن إعجاب النساء بمظاهر الفحولة فى الرجل ، ولو كان عبداً أسود ، وقد يلقاه ــ ببعض الثقافة ــ من منظور اطراد رمزية العبد فى « ألف ليلة وليلة » على الفحولة والرغبات الشهوانية الدنيا . ويعزز هذه المعانى قول العبد ــ وعيناه ملؤهما الرغبة ، فيما نتصور ــ « ما أجمل هذه العذراء ! وما أصلح جسدها مأوى ! » . فهو لا يرى من الفتاة إلا جمالها ، ثم يختصر هذا الجمال كله ليصبح فى « صلاح جسدها مأوى » . إن الحكيم ــ بهذه الفقرة الحوارية ــ يجذب انتباه المتلقى أولاً ؛ ففيها غموض ليس غريباً على موضوع من « ألف ليلة » ، وفيها أيضاً وجهات نظر مختلفة ، بين الساحر والجارية ، وهو ــ من جهة ثالثة ــ يعطى المتلقى انطباعاً ــ قد يستقر ، وقد يتعدل ــ عن شخصية أخرى ، هى شخصية العبد ، ويبدأ ــ من اللحظة الأولى ــ فى بناء رمزيته الذى سيستمر طوال المسرحية .

ولا يلبث الجلاد أن يتدخل فى مناجاة العبد لنفسه عن جمال الجارية وجسدها ، فيعاجله بسؤاله « مأوى ؟ أللشيطان ؟ أم للسيف ؟ » . وللجلاد وجهة نظره فى الأمور ، وفى النساء بخاصة ، هو الذى ظل يقتل للملك فى كل صباح زوجة ، مقتنعاً أن المرأة لا تكون إلا للشيطان أو للسيف . ويؤكد إيمانه هذا ــ بعد حين ــ بقوله عن الجارية : « ما خرج من يدى دخل فى حوزة الشيطان » .

غير أن فراق العبد الطويل للمدينة يتيح الخروج ــ ظاهرياً على الأقل ــ من إطار هذا الحوار عن العبد وحده ، ليكون فى مقدور العبد أن يسأل عن شهر زاد وشهريار وما يحدث فى المدينة ، ويكون فى مقدور الكاتب ــ أيضاً ــ أن يُدْخِل المتلقى إلى عالم الحدث ، ويبدأ ــ على الفور ــ فى بنائه . وهو يجعل شهر زاد المركز الذى تدور عليه الأحداث ويدور عليه الحوار أيضاً ؛ فالعبد يسأل عنها ، وحين ينتقل الحوار إلى شهريار وسيف الجلاد ينتقل ــ فى سهولة ويسر ــ إليها ، وتكون أسئلة العبد للجارية عن شهر زاد . . وهكذا ، ولكن هذا كله ــ فى الوقت نفسه ــ يكون فرصة لتأكيد رؤية العبد للحياة ، وللنساء ، وبخاصة شهر زاد ، التى لا يرى فيها إلا جسداً جميلاً ، ويرى أن هذا « الجسد الجميل » قادر على صنع المعجزات ؛ فحين يقول له الجلاد إن الملك لم تعد به حاجة إلى جلاد ، يصيح فى إعجاب ــ أو عجب « ياالجسد شهر زاد ! » . وهى جملة لا تكشف عن طبيعة العبد فحسب ، بل تكشف عن وجهة نظره فى شهريار ، الذى كان يتزوج كل ليلة عذراء يقتلها فى الصباح . ولا شك أن ما جعله يكفّ عن هذه العادة جسد له جمال جسد شهر زاد يستطيع أنّ يكفيه أجساد النساء جميعاً ! وهى وجهة نظره أيضاً فى شهر زاد ، التى عبر عنها آنفاً ، ويؤكدها هنا من جديد .

وهكذا يطّرد حديث العبد معبراً عن نفسه وعن رؤيته الذاتية للحياة والشخصيات الأخرى ؛ فلا يتحدث إلا عن الجسد ورغائبه ، وعن العشق ، والظلام ، والشهوة ، والمؤامرة ، والقبح ، والأصل الوضيع ، والإحساس بالدونية ، والخوف من الانتقام .

أما قمر ــ مثلاً ــ فلا يتحدث إلا عن الحب ، ويجعل من العاطفة القطب الذى يدور حوله العالم ، ولا يغضب إلا للحب ، ولا يفرح إلاّ له أيضاً ، ويعجب من قدرة الملك عن فراق شهر زاد الجميلة ، ولا يرى فيها إلا « قلباً كبيراً » ، بل يجعل أجمل ما فى الوجود « عينى امرأة » . ولنلاحظ أن أجمل ما فى الوجود « عيناها » وليس أى شىء آخر : جسدها ، أو عقلها ، مثلاً .

ويريد شهريار أن « يعرف » ، لا معرفة السماع والخيال التى أتاحتها له شهر زاد ، ولكن المعرفة « الفاوستية » التى تريد أن تنطلق

من عقال القدرات البشرية المحدودة ، والجسد السجن ، والعقل القاصر ، والارتباط بالأرض . إنه يقاوم الارتباط بجسد شهر زاد ، أو حتى بحبها (بالرغم من أنه يحبها ، لكنه يجاهد هذا الحب حتى ينتصر بعتق العبد حين يعثر عليه فى مخدع الملكة ، ولكنه ، فيما يبدو ، لم يكن انتصاراً نهائياً) ، ويجاهد الارتباط بمملكته بالسفر المتواصل ، ويسخر — مشفقا — من حب قمر لشهر زاد ، ساخراً من نفسه أيضاً ، فيما يبدو . . وتظل مشكلته هى عدم قدرته على التخلص من هذا الجسد الثقيل ؛ فهو يكشف فى حديثه المشارك فى الحوار — دائماً — عن طبيعته الخاصة ، والعلاقات التى يريد أن يبنيها — أو يهدمها ! — مع العالم ، وعن رؤيته للآخرين المشاركين معه فى الحدث .

والحوار فى المسرحية — فى « شهر زاد » ، بخاصة — قد تكون له أبعاد أخرى ترتبط بالبعد الأدبى فى التعبير ، إلى جانب روابطه بالدلالة على المتحدث والمخاطب ومَنْ يدور عنه الحديث ، ودوره فى بناء الحدث المسرحى وتطويره . ففى المنظر الرابع — مثلاً — فى مرحلة من مراحل الرحلة التى خرج إليها شهريار وأصرّ قمر على مصاحبته فيها ، يدور هذا الحوار بينه وبين قمر وهو يلفته إلى منظر غروب الشمس :

شهريار : انظر يا قمر ! فراق الشمس محزن حقا !

قمر : (يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صامتا) .

شهريار : (بعد لحظة تأمل) شأن كل فراق . .

قمر : . . .

شهريار : لعلها حزينة هى الأخرى . ألا ترى ضعف أشعتها وشحوب لونها ؟ لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق فقط . . .

قمر : (فى صوت خافت) ها هى ذى قد غابت فى الرمال .

شهريار : نعم ، وذهب حزنها ؛ ولئن أتيح لك رؤيتها الساعة فى مكانها الجديد لتعجبن لأشعتها النضرة الفتية . .

قمر : بهذه السرعة ؟ :

شهريار : وماذا تريد منها أكثر من هذا ؟ إنها لا تعرف القلب والخيال مثلك .

قمر : مثل أنا ؟

شهريار : (يستطرد) ما دام لها جسم فهى تتأثر بالانفصال ، لكن فى لحظة الانفصال فقط . أما مازاد على ذلك فلغو ليس من طبيعتها .

قمر : (ينظر إلى الملك فى صمت) :

شهريار : (يتحرك فجأة فى قوة وتحمس) ونحن أيضاً مثلها . هلم بنا ياقمر ! فلنتابع السير ، السير ، السير . . (ص ١٠٣ - ١٠٥)

فهذا الحوار الذى يأخذ من الشمس لحظة غروبها موضوعاً يدور حوله ، يفرض السياق المستخدم فيه أن يخرج عن هذا الإطار المباشر . ولا نريد أن نخرجه من الإطار المباشر إلى إطار « التورية » البلاغية القديمة ، حتى لا نسجنه داخل ضيق هذا المفهوم . فشهريار يقصد الشمس حقاً ، كما يقصد شهر زاد بالقدر نفسه ؛ لأنه — قبل ذلك ، وبعده — يوحّدها بالشمس (ولنلاحظ تسمية « قمر ») . لكنه — على أى معنى تلقينا هذا الحوار — يحقق من ورائه أكثر من غرض واحد ؛ فهو تعبير عن رؤية شهريار لشهر زاد — الشمس التى يستمد منها سائر الكائنات النور والدفء ، لكنها لا تحزن لفراق أحد إلا ساعة الفراق ، وهى « الساعة ، فى مكانها الجديد » نضرة الأشعة فتيتها ، بالرغم من أنهم فارقوها — أوفارقتهم ؛ لأن لها وجوداً ذاتياً لا يرتبط ولا يتأثر بوجود أحد آخر ؛ فهى ما تزال ، ولو تغير مَنْ حولها جميعاً ، على قوتها وعنفوانها تمارس أثرها المحيى على الجميع .

وهى — فى الوقت نفسه — محاولة لِلَفْت قمر إلى حقيقة الموقف ، وأن حبه لشهر زاد عبث لا طائل تحته ؛ فهى لا تحب أحداً . بل إنه يلفت نفسه أيضا إلى الموقف نفسه ؛ فموقفه من شهر زاد متوحد بموقف قمر منها . فشهريار لا يخفى حزنه على فراقها : « فراق الشمس محزن حقاً ! » ، لكنه يحاول تعميم القضية حتى لا يصارح قمراً — أو هو نفسه — بأنه مايزال يحبها ويرتبط بها ؛ فيكمل الجملة السابقة : « شأن كل فراق ! » . ثم يعلل نفسه أنها قد تكون هى الأخرى حزينة : « لعلها هى الأخرى حزينة » ، ولا يلبث أن يواجه نفسه ، وقمراً ، بالحقيقة سافرة « لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق فقط » ، طالباً من نفسه — فيما يظهر — ومن قمر أيضاً ، أن ييأسا من أن تلقى شهر زاد حبهما بالحب . غير أنهما — شهريار وقمر — يختلفان فى أن شهريار يحاول جاهداً كسر دائرة الحب ، أو سجنه ، بالرحيل المستمر ، والتحدى بالأسلوب نفسه ، أو ما يتوهم أنه كذلك : « ونحن أيضا مثلها . هلم بنا ياقمر ! السير ، السير ، السير » .

والحكيم لا ينص فى توجيهاته على الحال التى عليها شهريار وهو يشارك فى هذا الحوار ، إلا أنه فى لحظة أو أخرى « ينظر . . ويتأمل » . لكننا قد نتصوره شارداً ، يقول هذا الكلام — بصوت مسموع لقمر ، ولنا — يخاطب به نفسه أولاً ، متهدج الصوت . وقد يكون ينطقه فى وضوح ، ساخراً ، سعيداً بانتصاره — ولو كان مؤقتاً — على نفسه ، ونجاحه — ولو كان جزئيا — فى الشروع فى تحطيم هذه العلاقة — التى يراها مدمرة لشخصيته ، وأشبه بعلاقة الطفل بوالدته — والخروج من بين ذراعى شهر زاد الرخوين ، القويين مع ذلك !

وقمر — فى هذه الفقرة الحوارية القصيرة — يسكت ثلاث مرات ، ويسأل - متعجباً ؛ أو مستنكراً ، أو هما معا — مرتين . وهى ليست المرة الأولى التى يشارك فيها فى الحوار بالصمت ، ولن تكون الأخيرة ! إنه يصمت — أولاً — ليستوعب المشهد الذى يلفته إليه شهريار ، فيتذكر وتستثار شجونه — بالمشهد وتعليق شهريار القصير « شأن كل

فراق . . » ــ ثم يصدم أمام الحقيقة التى يصارحه بها فلا ينطق مرة أخرى ، ولكنها ليست الأخيرة . فقمر قبلها يصمت مطرقاً حين يلفته شهريار إلى جمال شهر زاد وهو يطلب إليه أن يبقى بجانبها ، ويصمت بعدها حين تصل إلى آذانهما الإشاعات عما يحدث للعبد فى القصر الملكى وما يلقاه فيه من حفاوة وترحاب ، ويخرج متلفعا بصمته حين يعودان إلى القصر ويهبه شهريار قبلة شهر زاد .

هذا كله يمكن أن « نقرأه » فى هذه الفقرة الحوارية القصيرة ؛ التى قد لا تكشف ــ للنظرة الأولى ، المتعجلة ــ عن كثير ، ولكنها ــ حين نتأنى إزاءها ، ونراها فى سياقها الذى تأتى فيه ــ تكشف لنا عن هذه الطاقة التعبيرية الفذّة عن الذات المتكلمة وعن الآخرين ــ المخاطب أو الشخصيات موضوع الحديث ــ وعن الرؤية الذاتية ــ والرؤى المتعارضة ــ للأحداث كذلك .

والحكيم يستخدم الحوار فى هذه المسرحية على أكثر من مستوى واحد ، ويستخدم المستوى الواحد ــ بطبيعة الحال ــ لأكثر من وظيفة واحدة . فهناك مستوى « عادى » - إذا صحت التسمية ــ يرد على لسان شخصيات من مثل الساحر والجارية ، اللذين يكون حوارهما فى بداية المسرحية ــ كما أشرنا آنفا ــ حواراً عادياً تماماً ، فيه تعنيف الرجل لجاريته ، وفيه عنادها المستتر ــ إلا عن المتلقى ــ وقد وقعت فى حبائل العبد . وهو - من جهة أخرى ــ تعبير عن الذات وعن الآخرين ؛ فالساحر يكره العبد ويخشاه ، والفتاة تهواه ، ولكنها لا تستطيع ــ إلا فيما بعد ــ التعبير عن هذا الهوى ، وهو تعبير قد نتسع به ــ فى هذه المرحلة نفسها إلى دلالة عامة عن كراهية الرجال للعبد وحب النساء له . ومن جهة ثالثة ، فهو « جملة » فى سياق طويل ــ بطول المسرحية كلها ــ عن شخصية العبد والدور ذى الأبعاد الرمزية الذى تلعبه فى المسرحية .

وفى إطار هذا المستوى نفسه يدخل الحوار بين العبد والجلاد ، الذى يبدو ــ لأول وهلة ــ مجرد « ثرثرة » لا يربطها إلا معاناة الجلاد من البطالة ، ورغبته فى « الغياب » فى سحائب الدخان الأزرق ، وتطلعه إلى « اللون الأحمر » ؛ وإلا رغبات العبد ــ التى لا يخفيها ــ فى شهر زاد ، ورغبته فى معرفة كل شىء بعد غيابه الطويل عن المدينة . ولكن ــ بتقدم الحدث فى المسرحية ــ يصبح لكل جملة فى هذا « الحوار الثرثار » ضرورة ، ولكل خبر أو معنى جزئى عابر وزن فى السياق البنائى والرمزى للحدث والشخصيات فى المسرحية .

ولكن الحوار فى هذه المسرحية ينتقل إلى مستوى آخر ، أكثر سموًّا وحساسية ، حين يدور بين شخصيات من مثل شهريار وشهرزاد وقمر ؛ فهو « تعبير » يتراوح بين المصارحة والإخفاء ، بين الرغبة وكبتها ، بين الإقدام والإحجام . بل قد يشفّ هذا الحوار ويدقّ حتى يخفى غرض شخصية ــ أو شعورها ، أو فكرها ــ عن شخصية أخرى ؛ لأن كل واحدة منها تتحدث من منطلق رؤيتها الخاصة ؛ فهذا جزء من الحوار الذى يدور بين شهريار وقمر ، وقد عزم الأول على الرحيل :

شهريار : لن أصطحبك .
قمر : فلترافقك الملكة إذن .
شهريار : هى ؟ وفيم الرحيل إذن ؟
قمر : أتراك تتعمد هجر امرأتك ؟
شهريار : وهجرك أنت أيضا .
قمر : المحبون لك تهرب منهم !
شهريار : ومن نفسى أيضا .
قمر : يارحمة الله . . . !
شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق . . أنطلق .
قمر : إلى أين ؟
شهريار : إلى حيث لاحدود . .
قمر : لست أفهم معنى لما تقول .
شهريار : نعم . لن تفهم الآن معنى ماأقول .

(ص ٨٥ - ٨٦)

إن شهريار يعبر عن هذه الرغبة « الفاوستية » ــ التى أشرنا إليها آنفا ــ فى الانطلاق إلى « حيث لاحدود » ، متخلصا من قيود الذات والجسد والآخرين أيضا ، ولو كانوا محبين . وهذا كله لايفهمه قمر ، المحب ، المرتبط بالأحباب وبتصورات الأبعاد الطبيعية فى الحياة ؛ فيتعجب من رغبة شهريار فى الهرب من زوجته ومحبيه ، ومن رغبته فى مجاوزة الحدود !

ويتكرر هذا فى حديث شهرزاد مع العبد ــ المنظر الخامس ــ فى غياب الملك ، حين أرسلت إليه ليقتحم عليها فى الخفاء فيجدها فى بهو الملك :

العبد : لماذا جئت إلى هذا البهو الليلة ؟ إنكِ تفكرين فيه !

شهرزاد : نعم أريد أن يعود .

العبد : أرأيت ؟

شهرزاد : بل أريد عودته حتى لا أشبع منك .

العبد : لستُ أفهم .

شهرزاد : إذا عاد شهريار فلن أراك إلا فى الظلام والناس نيام . .

العبد : الظلام . . !

شهرزاد : نعم ، إن أردت الحياة ياحبيبى فاسْعَ فى الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . !

العبد : إذا رآنى الملك ؟

شهرزاد : بل أنا . . . حبى لك لايحيا إلى فى الظلام .

العبد : فهمت . بئس غرامك أيتها المرأة ! الجهر ، العلانية تقتل فيك الشهوة ، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم !

. . . .

العبد : ألست أنتِ التى ماقصت على زوجها قصة عبد دُهم فى خدر امرأة إلا وقدرت للعبد أن يُقتل ، كما يقتل ثعبان وجد فى حنايا الجسد ؟ !

شهرزاد : نعم قدرت ذلك . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : أتعرف كيف يُقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بعتقه .

العبد : (يضحك) . (١١٣ - ١١٦)

وهو حوار ـــ مرة أخرى ـــ التواصل فيه بين الجانبين جزئى ؛ لأن شهرزاد لا تكشف للعبد عما بداخلها كله ، وحتى كثير مما تكشفه يظل غامضا على تلقيه الضيق الأفق ، الواقف عند حدود التواصل المعتاد ، المباشر ؛ فى حين تخرج هى بالحوار إلى آفاق أخرى أبعد مرمى وأسمى غاية .

وقد اقتبسنا ـــ من قبل ـــ فقرة حوارية بين شهريار وقمر تدور حول غروب الشمس موضوعا للحوار ، ورأينا كيف كانت انتقالا من حديث صريح عن شهرزاد إلى هذا المستوى الذى يسمو هو نفسه ، ويسمو بشهرزاد أيضا ، إلى مستوى رمزى يصبح معه الاستتار أشفَّ كشفاً عن الحقيقة من الحديث الصريح . ولكننا ننطلق منه ـــ هنا ـــ لكشف ظاهرة أخرى أشرنا إليها غير مرة فى هذا الحديث ؛ أعنى ظاهرة توزع المعنى الواحد ، أو سمات الشخصية الواحدة ، على أكثر من مكان وأكثر من مناسبة فى الحوار . فالحوار لا يمنحنا كل شىء مرة واحدة ، لكنه يعطينا قطرة فقطرة ، فى جملة هنا أو هناك ، وفى هذا السياق أوذاك . والرابطة التى أشرنا إليها بين شهرزاد والشمس لم تأت من هذه الفقرة التى نشير إليها ، ولا من السياق الذى وردت فيه فحسب ، ولكنها أتت أيضا من هذا الاسم الذى يحمله الوزير « قمر » ، وهو الوحيد ، غير شهريار وشهرزاد الذى يحمل اسما . والقمر ـــ على المستوى الطبيعى ـــ لا يستغنى فى وجوده عن الشمس ، وهى صورة مستخدمة دائما فى وصفه ؛ فشهريار يقول له ـــ فى المنظر الثالث ـــ « أنت ياقمر لاتزهو بغير الشمس ، فابق كى تستمد الحياة من نورها » . وفى الجملة دلالة ـــ على المستوى الإنسانى ، هذه المرة ـــ على هذا الحب الكبير الذى يحمله قمر لشهرزاد ، والذى يربطه إليها حتى لا يستطيع من أسرها فكاكا ؛ وهو مايؤكده بنفسه حين يقول ـــ المنظر السادس ـــ لشهريار عن علاقته بشهرزاد : « . . . إنما أنظر إلى الملكة كما ينظر المجوس إلى ضوء النار » ، ويعلق شهريار على العلاقة نفسها قائلا : « أعرف هذا الفراش عابد النار ، لايريد أن يرى غير النار ، ومايزال متصلا بها كقطعة منها ، عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . فهل تختلف الدلالة هنا عن الدلالة هناك ؟ أظن أنها لاتختلف ؛ لأنها صورة تؤكد مرة أخرى تلك الرابطة التى لاتنفكّ بين تابع ومتبوع ، وبين محب ومحبوب ، أو بين عابد ومعبود ؛ وكلها دلالات تتجمع حول علاقة قمر بشهرزاد ، علاقة الحب المحروم ، المقدس ، التى يؤكد شهريار ـــ فى نبوءة كاشفة ـــ عن حتمية نهايتها المتوقعة « . . . عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . فقمر ، حين يرى ـــ أو يظن ـــ أن قداسة حبه قد دُنست يقتل نفسه ، « يفنى » على عتبات المحراب المقدس ؛ ويعلق شهريار ـــ مغلقا الدائرة ـــ على موته : « لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس ! » .

ولابد من الإشارة ـــ مرة أخرى ، قبل أن ننهى هذه الدراسة ـــ إلى أن ما أشرنا إليه فى مرحلة عن « الطاقة الإخبارية » و « الطاقة التعبيرية » ، وما أشرنا إليه حالا عن « الأسلوب العادى » و « الأسلوب السامى أو فوق العادى » ، لا تعنى تقسيمات قاطعة لمراحل من العمل المسرحى ، أو لصق أسلوب معين بشخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات ؛ وإنما هى سمات تنتقل حدودها ، وتتغير الشخصيات المسندة إليها ، والمشاهد التى يغلب فيها هذا أو ذاك . وإلا ، فقد أشرنا إلى أن « الطاقة الإخبارية » قد تستوعب فى « الطاقة التعبيرية » ، أو أنهما يتطابقان فى بعض الأحيان . والأمر نفسه يمكن أن يقال عن استخدام « الأسلوب » العادى أو السامى . بل قد تنتقل الشخصيات ـــ بتطور الحدث ، وضرورات السياق المشاركة فيه ـــ بين هذا كله ، وربما فى مشهد واحد من المسرحية .

و « شهرزاد » واحدة من مجموعة المسرحيات التى يطلق عليها توفيق الحكيم ونقاده اسم « المسرح الذهنى »[10] ، ويعْنون به المسرح ـــ أو الأدب المسرحى ـــ الذى يهتم « بالأفكار » فى المقام الأول ، ولا يهتم كثيرا ـــ أو يقل احتفاله ، إلى حد كبير ـــ « بالحركة الخارجية » للحدث . والمسرحية من هذا النوع قد تقع فى الجمود والاستعصاء على التمثيل ، ولاتكون صالحة إلا للقراءة المتأنية التى تقف أمام كل جملة لتعتصرها وتستقطر ماتحمل من أفكار . فهل وقعت « شهرزاد » فى هذا المَهْوَى ؟ لا نريد أن نتحدث عن الساحر وابنته ، والرجل الذى مكث أربعين يوما فى دهن السمسم ، لا يأكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه ومابقى منه غير العروق ، وعن مشهد خان أبى ميسور ومايقال فيه عن العبد الذى أصبح « عشيق شهرزاد المدلل » ، فحسب[11] . بل يمكن أن نتحدث ـــ أيضا ـــ عن الطبيعة الرمزية لكل من الحوار والشخصيات . فرمزية الحوار ـــ أو لنقل البناء الرمزى للمسرحية ، الذى تحقق من خلال رمزية الحوار ـــ هذه الرمزية التى حققت ـــ أيضا ـــ رمزية الشخصيات ـــ نظن أنها تجتذب مُشاهِد المسرحية إلى نهايتها ، لما تحمل فى ثناياها مما يمكن أن نطلق عليه « الغموض الكاشف » ؛ فالشخصيات المحورية جميعا ـــ شهريار وقمر والعبد ـــ تتحلق حول شهرزاد ، وهى تجمع وتفرق ؛ تطمعهم ولا تحقق لهم رغباتهم ، يحبونها ويسعون إليها ولا تحب هى إلا تجمعهم حولها وحبهم إياها وسعيهم خلفها ، حتى إذا ابتعد عنها أحدهم اجتذبته ، فإذا عاد إليها لم ينل منها مأربا ؛ فكلهم ساع إليها ، هاربٌ منها ؛ راغب فى وصالها ، خائف منه . وكلهم لا يدرى مَنْ هذه التى تفعل بهم هذا كله ؛ فكلهم يسألها ـــ ويسأل نفسه أيضا ! ـــ « من أنتِ ؟ » ، وكلهم يجيب عن السؤال بصورتها فى نفسه ، أو ما يتصور أنه حقيقتها ؛ فهى « قلب كبير » أو « عقل كبير » أو « جسد جميل » . فهى حقيقة غامضة ، أو ـــ على الأقل ـــ حقيقة

نسبية . فالغموض فى المسرحية « معنى » يريد الحكيم توصيله ، ويريد ــ من ثَمّ ــ تجسيده فى المسرحية ، ولا يجسده فى المسرحية إلا حوارها . والحوار نفسه هو الذى يغلف المسرحية كلها بهذا الجو الغامض ، الأسطورى . وهو ــ أيضا ــ بهذه الصفة المسيطرة ــ الغموض ــ المسئول ــ فيما نظن ــ عن اجتذاب المشاهد إلى النهاية ، وعن شدّه إلى « حركة » المسرحية ؛ وهى حركة داخلية أولا ، ولكن عوامل الجذب فى حوارها حاضرة دائما .

ولقد تحقق للحوار هذا الغموض ــ المقصود ــ عن طريق التجريد ــ أو أقصى تجريد ممكن . وهو ليس « تجريد التعبير » ، ولكنه « تجريد الدلالة » ؛ أعنى أن الحكيم لايعبر فى لغة غامضة أو غريبة ، بل تتحدث شخصياته لغة « عادية » ــ فى الإطار الأدبى ــ ولكنها ــ فى المحصلة النهائية ، وباتصال الحوار ــ لاتعبر عن معنى عادى ، أو دلالة مباشرة . وقد أشرنا إلى المشهد الذى يدور فيه الحوار بين شهريار وقمر حول « الشمس » ، وإلى انتقال الدلالة فيه من المحسوس ــ الشمس ــ إلى محسوس أبعد ــ شهرزاد . والشمس تنتقل بدورها فى تفسيرات المسرحية إلى دلالات أخرى أكثر بُعْداً . وهاهى ذى شهرزاد تقول للعبد فى حوارها معه : « نعم ، إن أردت الحياة ياحبيبى فاسعَ فى الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . ! » ويفهم العبد ــ والمتلقى أيضا ــ أنها تهدده بالملك أو حرسه ، لكنها تضيف : « بل أنا . . حتى لك لا يحيا إلا فى الظلام » . وتتساءل ــ منكرة ــ « . . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبداً ؟ » وتؤكد له أن قتل العبد يكون « بعتقه » . والحوار ــ هنا ــ له مستويان ؛ مستوى ما تتحدث عنه شهرزاد ، ومستوى مايفهمه العبد ، وبينهما فجوة تخلق سوء التفاهم ، الذى يكون مسئولا عن جذب المتلقى ــ قارئاً أو مشاهداً ــ للمتابعة المشوقة . لكن سوء التفاهم هذا نفسه ضرورى « للغموض » فى المشهد ، وفى الشخصية ــ شهرزاد ــ ومن ثَمّ فى المسرحية كلها .

ويساعد فى هذا أيضا « الاقتصاد » الشديد ــ المشهور به الحكيم ــ فى الحوار . وقد أشرنا فى بداية هذا التحليل إلى أنه يستخدم اللغة فى أقل « كمها » دلالة ، وأكثره ــ مع هذا ــ إيحاءً بما تريد الشخصية فى الموقف ، وما تريد المسرحية كلها .

ولعل هذا التعامل مع لغة مسرحية لا جدال فى أنها من عيون الأدب المسرحى العربى الحديث ، قد كشف ماتتميز به اللغة الأدبية بعامة ، واللغة المسرحية بخاصة ، من حساسية مرهفة ، وتعقد قد يُرْبك ــ بالرغم من بساطتها الظاهرة ــ التلقى العابر ، ولا يكشف عن أبعاده كلها إلا لمن يصبر على تحليلها فى سياقاتها المختلفة . ولعله يكون قد كشف ــ أيضا ــ عن بعض ماتتميز به اللغة المسرحية بخاصة ، فى إطار اعتمادها ــ فى بناء الحدث المسرحى ، والمواقف المختلفة فيه ، والشخصيات المتصارعة بداخله ــ على عنصر واحد يكون ظاهراً للمتلقى فى كل حين ، هو عنصر الحوار . وكذلك عما يتميز به بناء هذا الحوار داخل العمل المسرحى من ميزات تجعله حاملا لشبكة من الدلالات المعقدة على المتكلم والمخاطب والشخصيات أو الأحداث موضوع الحديث ، وفى إطار الحدث المسرحى بعامة ، بما يكتنفه من زمان ومكان خاصيْن .

إن استخدام اللغة فى المسرحية لايكون استخداما اعتباطيا ، ولا يكون خاضعا للعوامل الأدبية فحسب ، لكنه ــ فى الأحوال كلها ــ يخضع ــ بالقدر نفسه ــ لعوامل فنية مؤثرة فيه ، ويخضع أيضا للسياق الذى يصنعه استخدام اللغة نفسها ؛ من الزمان والمكان والأحداث وطبائع الشخصيات . . وغير ذلك .

إن هذه الدراسة لا تدعى لنفسها أن تكون أكثر من محاولة استكشافية ــ خاضعة للمناقشة ، ومن ثمّ للتعديل ــ لا ستخدام اللغة فى المسرح العربى ، يرجى اكتمالها بالتعامل مع مزيد من الأعمال المسرحية ، فى مستويات لغوية مختلفة ــ الفصحى ، واللغة الثالثة عند الحكيم ثم عند غيره ، وحتى العامية ــ لتأكيد بعض النتائج ، أو تعديلها ، أو إقامة غيرها مكانها .

هوامش :

(١) راجع ، على سبيل المثال ، المقال المهم الذى كتبه توفيق الحكيم فى كتاب « فن الأدب » تحت عنوان « الحوار » .

(٢) راجع الخطاب الذى أرسله الشاعر لكاتب هذا المقال ، ونشر فى « فصول » ، ع ١ ، المجلد الثانى ، أكتوبر ــ ديسمبر ١٩٨١ .

(٣) عن « فن الشعر » لأرسطو ، ترجمة د. إحسان عباس . راجع ترجمة د. محمد يوسف نجم لكتاب « مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق » لديفيد ديتشيس ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) عصام بهى : شخصية الشرير فى الأدب المسرحى ، دكتوراه ، بنات عين شمس ، ص ٨٧ .

(٥) J.L.Styan, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press p.163.

(٦) راجع مادة « الحوار » فى إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . ط. الشعب ١٩٧١ .

(٧) فعل هذا فرح أنطون فى مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) . راجع عرضا لها فى على الراعى : مسرح الدم والدموع ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٧٧ - ٩٤ .

(٨) اعتمدت على طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب لسلسلة « مكتبة توفيق الحكيم الشعبية » ١٩٧٣ .

(٩) تصور كثيرون أن « الطبيعية » فى الحوار تعنى « مشابهة الحياة » أو النسج على منوالها ؛ وتأكد هذا المعنى ــ عندهم ــ بما يقال عن أن المسرح « شريحة من الحياة » ، أو أنه « صورة منها » أو « نقد لها » . . الخ . ولكن المنطلق الذى نبدأ منه ، وهو أن « العالم المبدَع » ــ فى أى جنس أدبى ــ هو عالم تحكمه قوانينه الخاصة النابعة من داخله ، التى قد تتفق ، أولا تتفق ، مع الحياة ــ الأمر الذى يجعل عالم المسرحية عالماً خاصاً بها ، ويجعل حوارها أيضا محكوما بمنطق العمل المسرحى ــ بوصفه كلا ــ من داخله ؛ فيكون معنى « الطبيعية » فى الحوار ــ هنا ــ الحوار الذى يتفق ومنطق الأحداث ، وبناء الشخصيات ، و « اللحظة » المسرحية التى تنطق فيها الشخصية هذه الجملة الحوارية أو تلك .

(١٠) انظر : مقدمة « بجماليون » لتوفيق الحكيم ، ص ١٠ - ١١ . وعلى الراعى : توفيق الحكيم فنان الفرجة . . وفنان الفكر ، المقدمة ص ١٠ ، والفصل الثانى « فنان الفكر » .

(١١) وهى المشاهد التى وقف عندها د. الراعى بوصفها عناصر « الفرجة » فى المسرحية التى تصلح للعرض . انظر السابق ٤٥ - ٤٦ . ونقول : إن « الفرجة » (ولاحظ التسمية !) لا ينبغى أن تقف عند حدود « المشهيات » الخارجية ، بل يمكن أن تعتمد أيضا ــ كما سنرى ــ على عناصر جذب داخلية .


الواقع الأدبى

استدراك واعتذار

تود مجلة فصول أن تشير إلى حدوث بعض الأخطاء فى مقال الأستاذ الدكتور/جابر عصفور « معنى الحداثة فى الشعر المعاصر » ، الذى نشر فى العدد الماضى ــ الجزء الثانى من « الحداثة فى اللغة والأدب » ، ويقرأ المقال على النحو التالى :

فى العمود الثانى من صفحة ٥٣ ، وعند نهاية عبارة « **الأسئلة التى تقول** » يقرأ بعدها مباشرة « **ما الذى أبقت عليه النار** » ، العمود الثانى من ص ٥٤ حتى نهاية المتن فى ص ٥٥ .

فى ص ٥٤ فى العمود الأول تبدأ عبارة « **وبقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوباً فى اندفاع الأسئلة** » حتى كلمة « **بطريقته الخاصة** » يستكمل القارىء القراءة على النحو التالى :

« **وبقدر ما تظل اللحظة التاريخية ممزقة بين الرماد والورد ، فى زمن الولادة العسيرة ، تظل اللحظة نفسها شرطاً . . . الخ** » .

والمجلة إذ تعتذر للأستاذ الدكتور جابر عصفور ، تعد القارىء ببذل الجهد حتى لا تقع مثل هذه الأخطاء مرة ثانية .

"الذهنية".. علاقة لغوية

دراسة فى "عودة الروح" لتوفيق الحكيم

بطرس الحلاق

لا يزال معظم النقد عندنا ، شأنه شأن النقد التقليدى الغربى ، يتخذ من النص الأدبى ذريعة لعلم آخر كعلوم الاجتماع والنفس والسياسة والألسن ، طورا ، ومَركبا لتطبيق بعض النظريات المتصلة بهذه العلوم وغيرها - ولا سيما ، عندنا ، بالسياسة والتزاماتها - وبالذوق الشخصى ، طورا آخر . وفى كلتا الحالتين يأتى النقد وفقا لقوانين - أو لحدوس - غريبة عن قوانين النص ، فيستغله لمآرب أخرى ، ويتخذه مسرحا لذوق فردى ، يصيب ويخطىء ، دون أن يتعدى كونه ذوقا فرديا . ولذا فإنه لا يصيبه إلا لماما ، أو لنقل إنه لا يصيبه بما هو نص ، أى بما هو عالم مستقل بذاته ، له حركيته الخاصة ، ومنطقه الخاص . فهو لا يستبطنه من الداخل ليركب منطقه الخاص ، ويحلله فيفضحه لنفسه ، إذ يعكسه فى مرآة قوانينه الذاتية . ولعل أهم ما يفضح هذا المنحى النقدى كونه لا يزال يميز - صراحة أو ضمنا - فى النص - وأنى له أن يتجنب ذلك ! - بين «معنى» و «مبنى» ؛ فيهتم بالمعنى متجاهلا المبنى ، أو يستغرق فى الحديث عن المعنى قبل أن يصحو فى النهاية ليتناول لما من المبنى مستقلا عما سواه وعن المعنى ، فى حين أن النص كل حى متكامل ، لا تنفذ إلى مدلوله (المعنى) إلا إذا نفذت إلى داله (المبنى) ، أو بعبارة أخرى : داله مدلوله . مادته الكلمات وتفاعلاتها مع الكلمات الأخرى ؛ فإن تمفصل معنى فعلى تلك الكلمات ؛ مفاصله مفاصل الكلمات نفسها ، على مختلف المستويات . والنقد الأدبى السليم هو الذى يرى فى النص مادته وهدفه ، لا ذريعته ومطيته ، ويستعمل له منظوره العلمى الخاص : تكامل النص ، وأدواته العلمية الخاصة : النظر فى تسلسل الكلمات والجمل . وإذا كان الأخذ بهذا المبدأ يكرس للأدب ، فى الغرب ، مجاله الخاص واستقلاليته ، فإنه ، عندنا ، قد يردم فجوتين - ولا أقول يسد ثغرتين - ما زالتا ، برغم كل شىء ، فاغرتين : فهم أدبنا وبناء نقدنا .

فهم أدبنا ؛ أى تلمس مفاصله الذاتية ، وتتبع طرق الإبداع فيه . بذلك ، وحده ، نستطيع ، مثلا ، أن نفهم الأنواع الأدبية المأثورة عندنا ، بدل أن نسقط عليها التصنيف اليونانى المعروف (الأدب إما غنائى وإما قصصى وإما تمثيلى) ، ونخرج عنه بصورة محقرة ، إذا نحن لم نكتشف فيه كل ما اكتشفه الإغريق فى أدبهم ، فضلا عن أنها لا تجدى فتيلا . وبذلك وحده نستطيع تجاوز التناقض الظاهرى ، الذى لا يمت إلى الأدب بصلة ، بين الأنواع الأصيلة (الشعر ، الخطابة . . .) والأنواع الدخيلة (المسرح ، الرواية . . .) . وهذه هى السبيل الوحيدة إلى كتابة تاريخ الأدب ؛ عنيت : تاريخ الإبداع وسبله .

أما نقدنا فأقل ما يقال فيه (أقصد : النقد الذى نشأ منذ عصر النهضة) أنه تراكمات متجافية لا تتسق إلا بردّها إلى معينها الأصلى الخارجى ، العلوم الغربية . وليس الاحتجاج هنا بالمنشأ الغريب ؛ فالرواية كذلك تبنيناها من الغرب فإذا بها تصبح فنا عربيا أصيلا مستقلا تمام الاستقلال ، كما يستقل كل كائن بالغ . إنما الاحتجاج بالنمو الذاتى . فالنقد ، بما هو فن ، أقرب إلى التقنية ؛ إذ إنه ألصق بالعلوم الإنسانية التى تدّعى العلمية أو تصبو إليها ، ولا يزال يغرف - جيلا بعد جيل - من معين الغرب لينتج معارف ، انطلقت فيه من منظومات

فلسفية متكاملة ، تبدو كأنها ، بين ظهرانينا ، تتراكم دون أن تتنامى من الداخل بالمعنى الصحيح ؛ فإن هي أثبتت شرعيتها أو إجرائيتها وفعاليتها ، فانطلاقا من المعين الأصلي الخارجي[1]. فالمدارس النقدية ، انطلاقا من مدرسة طه حسين المرتكزة إلى حد بعيد إلى مدارس القرن التاسع عشر الفرنسية ، ومرورا بالمدرسة الانطباعية ومدرسة الواقعية الاشتراكية وغيرها ، ووصولا إلى المدرسة التى تبنى اليوم تحت ناظرينا على أساس الألسنية التحويلية – هذه المدارس كافة تكاد تنسخ واحدتها الأخرى نسخا بالسلاح المستمد من الغرب . وربما لم يتسنّ لنا أن نشهد إلا واقعتين كانت فيهما مادة هذه الحرب حقيقية ، وهما الواقعة بين الحديث (الأوروبى) والقديم (المستمد من أرذل ما أورثنا إياه عصر الانحطاط) فى بداية هذا القرن ، ثم الواقعة بين الواقعية الاشتراكية وسواها فى الخمسينيات . وكلتاهما أمدت الإبداع ببعض الزخم ، إذ رفعت عن سبيله عراقيل كبتته .

لا شك أن لهذا الوضع أسبابه العامة . ومن أهمها ما ذكر مرارا عن غياب منظومة فكرية متكاملة ومنطلقة من الواقع العربى ، فيها من الغنى ما يستوعب هذا الواقع أو أكثره ، وفيها من العمق ما يُقوِّم الإبداع دون أن ينتهكه ، هاديا إياه إلى مسارات جديدة لم تكن لتخطر له لولاها . ومنها قول آخر ، وليس يجانبه الحق : الغرب أنتج على مدى قرون معارف ترتب علينا أن نتمثلها فى بضع عشرات من السنين ، حتى يتسنى لنا فيما بعد أن نخلق أداتنا النقدية الخاصة ، قادحين فكرنا بزند فكر الآخرين . كلام صحيح ومكرر ، إلا أنه – فضلا عن أنه لا ينطلق من نظرة واضحة إلى الأدب – يشكو من خلل أساسى ، هو أنه يؤجل الحل ، أو – بالأحرى – بداية الحل (على طريقة جحا وحماره والسلطان) ، بانتظار ما يأتى ولا يأتى . فالتبرير الأول يحكم على النقد أن يترقب ميلاد ذلك الفيلسوف الذى سوف يمده بأداة الحكم الصحيحة ، دون أن يحدد شروط ذلك الميلاد أو أرضيته . والتبرير الثانى يفترض أن النقد الغربى الحديث سوف يتوقف يوما ، مستنفدا نفسه ، وتاركا للنقد العربى فرصة استرداد أنفاسه وتغيير مساره . ولمّا يدرِ أن المعارف تنتج المعارف ، وأن الاكتفاء بسلوك السبيل نفسه يحكم على النقد العربى باللهاث أبدا وراء المعارف الغربية حتى الارتماء ، بل حتى الإغماء ، والدوران فى مدارها حتى الغشيان ؛ حتى الغثيان ؛ واقتصاد العالم الثالث على ذلك شهيد . والتبريران ، إلى هذا ، لا ينظران إلى النص بما هو نص .

لذا لابد من تغيير المنظور لتبنى المنظور الذى عليه تأسس كل علم حديث ، ابتداء من الفيزياء حتى علم الفضاء : تحديد مادة البحث وحدها ؛ وهى هنا : النص بما هو نص . وبما أن النص عربى أصيل – والأصالة ليست فى نسبته بل فى درجة بلوغه – فالنقد لابد أن يتعرب ؛ أن يتأصل ؛ وبذا يتنامى بدل أن يتراكم .

هذا ما نحاوله فى هذه الدراسة التى لا ندعى فيها الارتياد ؛ إذ إنه فى السنوات العشر الأخيرة ، نشأ عندنا تيار لا يزال يقوى يوما بعد يوم ، ويقترب كذلك يوما بعد يوم من المنظور الذى حددناه بإيجاز ، والذى قد نطلق عليه لقب تيار «الاحتفال بالنص» – حسب تعبير خالدة سعيد (فى مجلة «مواقف» عدد ٤١/٤٢ عام ١٩٨١) . غير أن أبوابا كثيرة – ومنها أبواب أكثر الجامعات العربية – لا تزال موصدة دونه ، وفيه نتدرج رغم بعض الفروقات . وإذا نحن اتخذنا هنا منطلقا لدراستنا موضوعا مفروغا منه ، أو ، كما يقال ، «قتل بحثا» هو : الذهنية عند توفيق الحكيم ، فللتدليل ، بدلالة قاطعة ، على أن الأساليب النقدية التى «قتلته بحثا» لم تستنفده ، ولم تبن حكمها على الصخر الصلد ، ولم تقل فيه الكلمة الفصل ؛ هذا إذا كان فى العلم كلمة فصل ، حمانا الله منها !

***

المستويات اللغوية

إن لمحة سريعة على « عودة الروح » تؤكد للقارىء المتعجل وجود مستويين لغويين مستقلين : مستوى اللغة الدارجة أو المحكية ، ومستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . ولسنا بحاجة إلى البرهنة على وجود هذين المستويين ؛ ويكفى لذلك قراءة نصف الصفحة الأولى من « التمهيد » للرواية[1] . غير أن مستوى آخر سرعان ما يتكشف للقارىء المتمعن بعض التمعن ، مستوى يخفيه عن العيان كونه يشترك مع مستوى آخر فى الإعراب ليس إلا ، فيبدو متحداً به ، ليكونا معا ما سميناه مستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . لنقرأ معا الصفحة الثانية من التمهيد :

« ـــ مبسوطين كدا ! . .

لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة ، بل عميقة . . . يدرك المتمعن فيها سروراً داخلياً بهذه العيشة المشتركة . ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة ضوء السعادة خفية بمرضهم معا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب . . . »[2] .

ولندع جانباً الجملة الأولى ؛ إذ لا خلاف أنها تحيل إلى مستوى اللغة المحكية . أما ما عداها فلغة فصحى ، أى معربة . ولنمعن فى التعمق ، متجاوزين الإعراب ! ألا نرى فرقاً فى الأسلوب بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية ؟ فى الثانية ، الأسلوب اللغوى إبلاغى ، وظيفته

الوحيدة إبلاغ القارىء معنى ليس إلا ، ويزول . فهو أسلوب موضوعي في لغة سردية شفافة . أما في الأولى فالأسلوب آخر . والاختلاف عن الأسلوب في الفقرة الثانية ليس في الرؤية فحسب ؛ إن اختلاف الرؤية واضح : إنها في الفقرة الثانية خارجية ، ترصد الحركة من الخارج وتسجلها ، ولا تؤولها أو تفسرها إلا قليلاً ؛ وفي الفقرة الأولى داخلية ، تعبر عما لم ينطق به ، لتصور ما يجول في داخل الشخصيات ، وتؤول « لهجة » يرى فيها الراوي « سروراً داخلياً » و « بهوت أوجه » يرى فيها سعادة خفية في الاشتراك في المرض والعلاج والسكن . إنها تعبير عن داخل يضطلع به الراوي ؛ فالرؤية مختلفة بين الفقرتين . لكن هذا ليس هو الاختلاف الذي نقصد إليه هنا . فهناك اختلاف آخر يميز بين موقفين مختلفين يقفهما الراوي : موقف موضوعي في الفقرة الثانية ، وموقف ذاتي في الأولى . والمقصود بالذاتية هنا ليس « ذاتية » الأشخاص ، أي رؤيتهم من الداخل ، بل ذاتية الراوي نفسه . هذه الذاتية لا تظهر إلا في الفقرة الأولى . وللتمييز بين « الموقف الذاتي » والرؤية الداخلية نعقد مقارنة بين هذه الفقرة الأولى والفقرة الثانية من الصفحة التالية(١ ، ١١) :

« مر الوقت وأذن العصر وزنوبة غارقة في أحلامها ، لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البنت السوداء . . . وأن الفرح نازل عليها ، وأن أحدهما في طريق سفر ، وأن ، وأن . . إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز » .

ففي هذه الفقرة ـ إذا ما استثنينا الجملتين الأوليين ـ الرؤية داخلية ، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات ، شأنها شأن الفقرة الأولى في النص السابق . غير أنها لا تدل إلا على ذاتية الشخصية زنوبة ، في حين تدل هناك على ذاتية الراوي نفسه . فمن « المتمعن » في هذه اللهجة ليرى فيها هذا « السرور الداخلي » ؟ ومن هذا الـ « أحد » الذي « يقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادة خفية . . » ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو القارىء ؛ إذ إنه لم يدخل بعد إلى عالم الرواية ، ولم تحيَ الشخصيات بعد أمامه حياتها الطبيعية . إنه الراوي وحده ، هو الذي يضفي ، أو يريد أن يضفي ، على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة . إنه موقف ذاتي .

ويزداد هذا الموقف الذاتي وضوحاً إذا اعتبرنا بعض الفقرات الأخرى :

« ولكن الصوت الأعلى دائماً للمهرج الأعظم وزمرته المحدقة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين . . . وهو يقول فيهم ، ويأمر وينهى » . (١ ، ٥٠) .

« . . . حتى ليخيل للرائي أن فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعاً كأنهن في صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس في لحظة من أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب في شيء واحد : المحراب » . (١ ، ٦٥) .

« فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها كمن ينظر إلى إلهة فوق قاعدة من الرخام ، ثم يلتفت يميناً وشمالاً برأسه الصغير إلى زميلاته « السنيدة » في شيء من الارتياح الداخلي لا يوصف ، ولا يمكن أن يكون له تفسير » . (١ ، ١٤٨) .

من الذي يرى المهرج « معبوداً وسط عباد مؤمنين » ، ويرى هؤلاء النسوة كأنهن في صلاة جمعة [حيث] تجتمع [النفوس] كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب في شيء واحد : « المحراب » ، ويرى الست لبيبة شخلع «إلهة فوق قاعدة من الرخام» ؟ إنه الراوي وليس القارىء أو شخصيات الرواية . يكفي للتأكد من ذلك قراءة النصوص المحيطة بهذه الفقرات .

غير أن هذا التمييز ـ وهنا يكمن الجوهر ـ لم يأت تأويلاً شخصياً خاصا (من فعلنا) لنص الرواية ، قد لا يتفق وتأويلاً شخصياً آخر . إن هذا التمييز تفرضه طبيعة اللغة ، أو ـ فلنردد ما ذكرناه سابقاً ـ الأسلوب اللغوي . ولننظر إلى هذه الفقرات الثلاث الواردة هنا ، وإلى الفقرة الأولى من التمهيد ، الواردة آنفاً ، ولنقابل أسلوبها بما عداها مما كتب بالفصحى ، وخصوصاً ما حولها . فماذا نحن واجدون ؟ نجدها لغة متميزة عما حولها بالتشبيه (كأنه معبود ؛ كأنهن في صلاة جمعة ؛ كمن ينظر إلى إلهة) ، وهو نادر جداً ، إن لم نقل منعدم في غير مكان ، وباستعمال الصفات المجردة متكررة (ساذجة ، صادقة ، عميقة . . .) ، وبأساليب بيانية أخرى ، كالتكرار (يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين النصيب . . .) وغيره . إنها في نهاية المطاف لغة « ذات كثافة » كما يقول تودوروف في حين تبدو اللغة الأخرى « شفافة » ، موضوعية .

هذان هما المستويان اللذان يبدوان مندمجين فيما أسميناه مستوى اللغة الفصحى ، وهما في الحقيقة متمايزان ، ولا يوحد بينهما إلا كونهما خاضعين للإعراب . ولنسم اللغة التي يغلب عليها الموضوعية لغة السرد أو لغة القراءة ؛ واللغة التي تغلب عليها الذاتية لغة الراوي أو لغة الكتابة . فالأولى لغة قراءة من حيث إن مهمتها الأساسية هي أن تصل إلى القارىء ؛ أن تُقرأ لتؤدي مضموناً معيناً ؛ والثانية لغة كتابة لأن الأساسي فيها هو الكاتب وما يريد أن يكتبه . غير أننا لسنا مدعين على الإطلاق أن التمييز بين هاتين اللغتين يجعل منهما مستويين منفردين كلياً بصفات خاصة . إن التمييز بينهما هو تواجد كمي لا نوعي ؛ أي أن العناصر نفسها قد توجد في كليهما ، إلا أن بعضها يتراكم في احديهما ، في حين تتراكم في الأخرى عناصر أخرى . فنحن إذن أمام مستويات لغوية ثلاثة : لغة الكلام ، ولغة القراءة ، ولغة الكتابة .

تضطلع هذه اللغات الثلاث بالرواية برمتها ، فلا يفلت منها شيء . وإذا كانت اللغتان الأولى والثانية كثيرتي الاستعمال ، فالثالثة تكاد تنحصر في فصول معينة ، أو في فقرات من فصول ، بل في جمل من فقرات ، إلا أنها تأتي دائماً حيث يراد لها أن تؤدي مهمة خاصة . والتراكب بين هذه اللغات ـ أو المستويات اللغوية ـ الثلاثة يشكل في اعتقادنا المحور الأساسي في هذه الرواية .

على أن هذه اللغات إنما توظف في رواية ، والرواية بنية متكاملة ، أو تسعى إلى التكامل ، وتتركب على المستوى الكلامي من أقسام محددة متكاملة (هي ما يسمى بأقسام الكلام ، والرواية منه) ، وعلى المستوى الفني التخييلي ، من عناصر متنوعة لا حصر لها (هي العناصر الفنية في الرواية) . وإذن فلابد أن هناك علاقة بين هذه اللغات

الثلاث المتراكبة وأقسام الكلام من جهة ، وبينها وبين العناصر الفنية من جهة أخرى . وقبل تبين تلك العلاقة ، لابد من تحديد أقسام الكلام هذه ، وتلك العناصر الفنية . ولسنا بحاجة إلى بسط الكلام فى هذه الأخيرة ؛ إذ إنها تشمل ما اعتدنا تسميته بـ : الشخصيات ، الحدث ، الحبكة . . وتراكيبها . ومن ثم فإننا نقصره على أقسام الكلام ، أو أقسام الرواية .

أقسام الرواية

يجمع دارسو « الإنشائية »[3] على أن كل نص قصصى ، والرواية منه ، يقوم على ثلاثة عناصر : المشهد ، السرد (والملخص) ، الوصف[4] . أما العنصران الأولان فتفريع لما كان أرسطو يسميه Mimesis ، أضافت إليه الدراسات الحديثة العنصر الثالث .

يقصد بالمشهد كل نص يضع أمام المشاهد ــ القارىء شخصية أو شخصيات تحيا ، خارجية كانت حياتها يعبر عنها بالكلام والحركة ، أو داخلية يعبر عنها الراوى أو يؤولها . ولا فرق إذّاك أن ينقل الراوى كلامَ شخصيته أو شخصياته كما هو ، أى على شكل حوار ، أو مناجاة داخلية ، أو بلغته هو أى بأسلوب غير مباشر . وفى كلتا الحالتين يشمل المشهد قسمين متميزين : كلام الشخصية أيا كانت طريقة إيصاله ، مباشرة أو غير مباشرة ، ثم حركتها الخارجية . ولنمثل على ذلك بمطلع الفصل الثانى من الجزء الثانى من الرواية (٢ ، ١٠) :

« وصل القطار أخيراً إلى المحطة « دمنهور » فأطل محسن على الرصيف ووجد بانتظاره البربرى « السفرجى » والأسطى أحمد الحوذى . وما كادا يتعرفانه حتى تعلقا بمركبة القطار وصاحا :
ــ حمد الله على السلامة يا بيه . . .
ــ شيل العفش يا بلال واسبق . . .
ــ والبيه الصغير ؟ . .
ــ أنا أوصل البيه الصغير ، تفضل يا بيه . . !
وهكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة « بيه » ترن فى أذنه رنيناً غريباً . غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو أن سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » .

إن هذا النص بأكمله يمثل مشهداً نتابع فيه أشخاصاً يحيون أمامنا . فالمقطع الثانى (حمد الله . . . تفضل يا بيه) حوار مباشر منقول بنصه ، كما هو ، يدور بين عدة شخصيات حاضرة . أما المقطع الأول والجملة الثانية من المقطع الثالث (هكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب) فيشير إلى الحركة الخارجية . إنه يقابل فى المسرح ، وفى السينما ، ما يشاهد أو يعبر عنه بحركات جسدية أو مادية أخرى . إنها تعليمات المؤلف أو المخرج عن الإطار الخارجى وحركة الأشخاص والأشياء . أما فى الرواية فلا مناص من استعمال الكلام للتعبير عما يقوله المسرح والسينما بغير لغة الكلام . وأما ما تبقى من المقطع الأخير فتعبير عن حركة داخلية لم يعبر عنها بكلام . وإذا أضفنا إلى هذا نصا من نوع : « وتساءل : لماذا لم تأت والدق ؟ » (أسلوب مباشر) ، أو من نوع : « وتساءل عن سبب غياب والدته » (أسلوب غير مباشر) ، للدلالة على مناجاة داخلية ، نكون قد مثلنا لكل أقسام المشهد وأنماطه[5] .

أما السرد ــ والملخص ــ فهو ذكر توالى الأحداث أو تواترها دون أن يحياها القارىء ــ المشاهد بما هى مشهد ، أو بالأحرى ــ دون أن تمثلها شخصية ما كما لو كانت مشهداً تحياه أمام القارىء ــ المشاهد . ولنتابع قراءة النص المذكور آنفاً :

« وركب العربة ذات الجياد ، تتهادى به وسط هذه المدينة المتواضعة ، والناس على جانبى الطريق فى المقاهى والدكاكين ترمقه وكأنها تتساءل عن هذا الفتى الراكب العربة الوجيه المعروف . وبلغ المنزل » .

لا نرى فى هذا النص مشهداً معيشاً ، بل يكتفى الراوى هنا بنقل الشخصيات ، بثلاثة أسطر ، من المحطة إلى المنزل . وكذلك القول عن الجملة التى ترد فى أعلى الصفحة التالية : « وطفقت تسأله عن مصر ، وعن عمته وأعمامه » ، وتلك التى ترد بعدها : « وطفق بعدئذ يسأله عن الدروس وعن أساتذته وعن الكفاءة » . الراوى هنا يقتصر على ذكر الموضوع ويسكت عن كل ما عداه : مضمون الأسئلة والأجوبة ، صيغتها ، طريقتها ، ما يرافقها من انفعالات ، مدة استغراقها . . .

أما فى الوصف فتتوقف كلياً الحركة والكلام ، ويقوم الراوى برسم لوحة ، حسية أو معنوية ، نمثل لها بهذا المقطع (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية فى هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، أى تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت أربط جأشا ، وكانت كالمرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحياناً خفضت أهدابها الطويلة الجميلة وهى تكلم محسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية فى الأنوثة ، ومنعت عينيها من إطلاق النظر إلا فى أدب وخفر وتحفظ ؛ فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تمتاز به المصرية » .

فى هذا المقطع لا حركة ولا كلام . لوحة ليس إلا . وليس من الضرورى أن تكون اللوحة جامدة حتى تكون وصفاً ؛ ففيهاهنا قدر كبير من الحيوية ، إلا أنها حيوية لا تدخل فى حركة الأحداث الروائية .

هذه الأقسام الثلاثة تدخل فى تركيب الروايات كافة بنسب متفاوتة ، ونادراً ما يأتى بعضها منفصلاً عن بعض انفصالاً تاماً ، بل غالباً ما تتداخل فيما بينها حتى قد تمتزج أحياناً فى الفاصلة الواحدة . وربما كان القسمان الأولان هما الأكثر تمازجاً . ذلك ما يبين مثلاً فى جملة سبق ذكرها (١ ، ١١) : « ثم أدخلته إلى الردهة وأجلسته بجانبها ــ وطفقت تسأله عن مصر » . فالجملتان الأوليان من الفاصلة حركة (مشهد) ، وما يليهما سرد .

تلك أقسام الرواية ، فكيف توظف فيها اللغات الثلاث المتراكبة ؟ وكيف ترتبط هذه اللغات بالعناصر الفنية التى تتألف منها الرواية ؟

نجيب عن هذا على مرحلتين : نتناول أولاً كل لغة على حدة ، فندرس علاقتها بكل من أقسام الكلام والعناصر الفنية ، ثم نتبين فى مرحلة ثانية كيف تتراكب اللغات الثلاث فيما بينها ، محددة بذلك تراكب العناصر الروائية الأخرى وبنيتها .

أولاً : لغة الكلام والمسرح

لا ريب أن لغة الكلام محور أساسى فى نص الرواية ؛ فهى تستغرق ما نقدره بثلث النص . وذلك أمر ذو بال إذا ما قارنا « عودة الروح » بما سبقها من روايات عربية بعامة ، ومصرية بخاصة . لا نكران أن العامية دخلت الرواية منذ نشأتها على شكل قريب من المقامة[6] ، أو على نمط مستوحى من الغرب[7] ، كما دخلت المسرح[8] . وإذا كانت الرواية التاريخية[9] ، المغرقة فى ما سمى بالرومانسية[10] قد استبعدتها ، فمبرر ذلك واضح ؛ فالأولى كان لابد لها ، وهى تستعيد التاريخ العربى القديم ، أن تستعيد اللغة التى يظن أنها عايشته ، والثانية لم يكن ليسعفها فى تدفقها الوجدانى إلا لغة أقل ما يقال فيها إنها وجدانية . ولم يكن للعامية من المرونة و « النبل » ما يخولها أن تقوم هذا المقام . ولكن ما إن تبرز بعض النصوص التى تحاول أن تنحو منحى « واقعياً » حتى نرى العامية تأخذ حيزاً ما . أليس هذا شأن « زينب » وبعض روايات محمود تيمور ، كما هو شأن القصة القصيرة الوليدة ؟ غير أن هذه العامية لم تنل يوماً النصيب الذى كان لها على يد توفيق الحكيم . ولا شك أن أمر اقتحام العامية للرواية يستحق الدراسة ، لكنه لا يهمنا هنا من الناحية التاريخية بقدر ما يهمنا من الجانب الفنى . لذلك لن نبحث عن تبرير له فى القرائن الاجتماعية التى رافقت نشوء « عودة الروح » ، ولا فى فلسفة المؤلف فى الحياة ، أو موقفه من اللغة بشكل عام ، واللغة المسرحية بشكل خاص ؛ فذلك أمر لا يدخل فى نقد الرواية بما هى نص معطى موضوعياً وخارجاً عن المؤلف ، بل سنبحث عنه فى بنية الرواية نفسها ، وفى العلائق التى تربط بعض أقسامها ببعضها الآخر . ولكن ، قبل أن ندرس الإحالات المشتركة بين لغة الكلام وفنية الرواية ، يلزمنا أن ندرس طبيعة لغة الكلام هذه ، والدور الذى تضطلع به ، أو فلنقل ماهية هذه اللغة .

I-لغة الكلام :

تشغل ثلث مساحة النص ، وينفرد بها ، ولا عجب ، الحوار دون السرد والوصف والتعليق . بها يتحدث أفراد « الشعب » ، والناس فى المقهى ، والفلاحون فى العزبة ، وسنية مع أهلها ومع مصطفى . . . غير أن ليس كل حوار يأتى بها ؛ إذ يأتى بعض الحوار بلغات أخرى ؛ فهل فى هذا ما يشير إلى طبيعتها ؟

١ ــ طبيعتها :

ولنطرق الموضوع باتباع طريقة حصرية . إن الحوار الذى يأتى بغير لغة الكلام لا يعدو أن يتصف بإحدى صفات ثلاث : فهو إما حديث فكرى ، ينضح بكثير من الانفعالية ، شأن حوار الأثرى الفرنسى ومهندس الرى الإنكليزى (٢ ، ٥٣ - ٦٤) ؛ أو حوار قصصى ، شأن حديث الدكتور حلمى عن الحملات التى شارك فيها فى السودان مع الجيش الإنكليزى (١ ، ٢٥٩ - ٢٧٤) ؛ أو مناجاة داخلية تساؤلية شأن الأحاديث كافة ، التى تدور فى ذهن شخصية ما ، ولا يعبر عنها إلا الراوى[11] . ولا أظن أنّا بحاجة إلى البرهنة على هذه النعوت ؛ يكفى القارىء أن يلقى نظرة سريعة على هذه النصوص حتى يكفينا مؤونتها . فلا يأتى بلغة الكلام إلا كل حوار يخرج على هذه الصفات وإن دار على لسان الشخصيات نفسها ، التى شاركت فى أحد أشكال الحوار الثلاثة المذكورة آنفاً . وربما كانت أوضح هذه الحالات للعيان حالة الدكتور حلمى ؛ فهو يستعمل الفصحى فى حواره القصصى ، أو ــ على الأصح ــ يستعمل الراوى على لسانه اللغة الفصحى ، فى حين يستعمل لغة الكلام فيما عدا القصص ، وذلك فى المجلس نفسه ، ومع المخاطبين أنفسهم . فلغة الكلام إذن ليست فكرية ولا قصصية ولا تساؤلية ، أو فلنقل لا تسيطر عليها أى من تلك الصفات . فما صفتها الأساسية إذن ؟

إذا أمعنا النظر فى هذه اللغة رأيناها تنقل أحياناً إلى القارىء بعض المعلومات ، إلا أن أغلبها غير ضرورى أو غير مهم بوصفه خبراً ، بل إن هذا النوع من المعلومات غالباً جداً ما يصل إلينا عن طريق الراوى ، وقليلاً جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات . وإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحاً فى معرض لغة الكلام فغالباً ما يأتى جوهره صريحاً فى لغة الراوى . ولنا على ذلك مثال ، من بين أمثلة كثيرة ، فى قصة سليم مع السيدة الشامية ؛ إذ لمحت إليها زنوبة فى حديثها مع محسن (١ ، ٢٤) ، غير أنه لم يرد واضحَ المعالم كاملاً إلا من خلال سرد الراوى وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحى (١ ، ٣٢ - ٣٣) .

وقد تنقل إلينا هذه اللغة أحياناً صورة عن الناطق بها ؛ إذ تظهر عواطفه ، ومواقفه ، ووساوسه ، وأحلامه ، ومخاوفه ، وكل ما يجيش فى نفسه ، أو تفضح موقفه الاجتماعى ، وثقافته ، وما إلى ذلك . فزنوبة عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع « والست الطاهرة . . . والنبى . . . » تفضح موقفاً شخصياً ، وسنية عندما تستعمل كلمات من نوع « بونسوار » ، « يا نينتى . . . » تدل كذلك على موقع شخصى .

٢ ــ دورها أو الوظيفة التماسية :

غير أن لهذه اللغة دوراً أهم من نقل خبر أو فضح موقف أو موقع . صفتها الأساسية ، حتى وهى تنقل خبراً أو تفضح موقعاً ، أنها تقيم أطرافاً من الحديث يتجاذبها الناس وتحافظ عليها . إنها أولاً أداة تماس بين الشخصيات ، ووسيلة لإقامة علاقات بينها . وإذا أخذنا بتحديدات رومان ياكبسون فى مقاله عن وظائف الكلام[12] ، قلنا إن وظيفة لغة الكلام الأساسية ليست « إحالية » تنقل معلومات أو تحيل إلى موضوع أو غرض ، ولا انفعالية ، تظهر موقع القائل من قوله ، بل « تماسية »[13] ــ أو تواصلية ــ تبقى على التماس والتواصل بين المتخاطبين . لا أقول إن وظيفتها تماسية صرف ، إذ نادراً ما تأتى الأمور صرفاً من كل شائبة ، بل أقول إن ما يغلب على هذه اللغة هو الوظيفة التماسية ؛ وذلك يقتضى حضور وظائف أخرى وإن لم تكن بنفس الأهمية . ولنمثل على ذلك بمقاطع من الفصل الأول .

لا شك أن العبارتين الأولى والثانية :

ــ « الشعب لسّه ما جاش ؟»
ــ جيت من المدرسة ؟ » .

لا تفيدان أى معنى جديد ؛ إذ إننا نعرف من النص الذى يسبقها أن محسن خارج من المدرسة ، وأنه ولا شك معتاد على موعد قدوم « الشعب » . ثم تأتى العبارة التالية :

ــ « خرجت من زمان . . . لكن كنت عند الخياط ! » .

فإذا اعتبرنا أن القسم الثانى منها يفيد معنى خاصا ، فالقسم الأول لا يأتى بجديد . وكذلك العبارة التى تلى :

ــ « أظن جُعْت يا محسن ؟ قم خد خيارة اقرشها تصبر بها ؛ من هنا للعشا وقت طويل ! »

إنها مجرد تماس . يؤكد ذلك النص المرافق لها : « فقالت دون أن ترفع رأسها عن الورق » . الورق هو الأهم ، أما قولها فمجاملة أو ــ على الأقل ــ مجرد حديث . ولنتابع :

ــ « الله ! . . . مـا شـاء الله ! . . . انـت لابس بـدلـة جديدة ؟! » .

فالقسم الأول للتماس ؛ إذ إنه يعبر عن تعجب واضح فى السؤال من القسم الثانى .

ــ « عجيبة يا ختى ! اللى يشوفك يقول مش انت ! . . . هم أهلك بعتوا لك فلوس ؟ أما عجيبة . . . »

واضح هنا أن الخبر باد فى جملة واحدة هى : « أهلك بعتوا لك فلوس ؟ » . أما ما تبقى فلا وظيفة أساسية له إلا التواصل .

يتضح لنا من هذه القراءة السريعة لصفحة من الحوار ، أخذناها من مطلع الرواية كيفما اتفق ، أن الوظيفة الأساسية التى تسيطر على الحوار ــ ولا أقول تستأثر به ــ هى الوظيفة التماسية . ولا نظن أن سيطرة هذه الوظيفة فى تلك الصفحة مجرد صدفة ؛ إذ إننا نلحظ الظاهرة نفسها فى أشكال الحوار كافة أو يكاد : فى ما يتبع من الحوار الذى بدأناه ، وفى حوار الفصل الثانى حول العشاء والخصام و« ورك الـوزة » ، وحوار الفصـل الرابـع ، وغيره . . . إنها حقـا الظاهـرة المسيطرة على كل أشكال الحوار الوارد بلغة الكلام .

ينتج عن ذلك أن الدور الأساسى الذى تضطلع به « لغة الكلام » إنما هو إقامة علاقات بين مختلف الشخصيات ؛ علاقات هى هدف فى حد ذاتها . المهم هو هذا التواصل الدائم بينها ، دون اعتبار الغرض منه ، أو المضمون ، أو « الرسالة » . هو التواصل لمجرد التواصل ، ومهما كان الوصل . ولهذا فضلنا كلمة تماس . الشخصيات تتماس ، بغرض التماس ، ولمجرد هذه الشحنة التى تمر باستمرار من أحدهم إلى الآخر .

هذه الوظيفة المسيطرة على الحوار إن دلت على شىء فإنما تدل على أن العالم الذى تخلقه لغة الكلام هو أولا عالم علاقات ، لا دور أساسياً فيه لنقاش فكـرى ، أو للانكفـاء على الـذات لـدراسـة تحـولاتهـا وتعرجاتها . عالم لا يبدو فيه من الشخصية إلا هذا الخيط الرفيع أو الثخين الذى يصلها بالآخر . عالم تتقلص فيه الشخصية لتصبح طاقة علاقات ، بؤرة علاقات ليس إلا ، فلا توجد إلا إذا احتلت مكانا فى شبكة العلاقات هذه .

ورب متسائل : أليس الحوار اليومى عند العامة (عند الشعب ، الممثل بـ« الشعب » فى الرواية) ، لا سيما فى العقلية العربية التى تضفى أهمية كبرى على العلاقات الاجتماعية ، وعلى كـل ما يمس الجماعة ، هـو حوار تسيطر عليه مسحـة التواصـل ، أى الوظيفـة التماسية ؟ سؤال له فى المجتمع العربى ما يبرره ، لكنه لا يناقض ما ذهبنا إليه ، والعكس هو الأصح . فإن صح هذا التساؤل فهو يدل أولا وأخيرا على التطابق بين الحوار الشعبى فى الواقع والحوار الوارد فى النص ، وذلك من شأنه أن يضفى صفة « الواقعية » عـلى الحوار ، ويشير ــ من ثم ــ إلى أن الراوى أصاب غرضه ، وبلغ من الفن مبلغا غير يسير . . بذلك يبقى رأينا قائما ، بل يأخذ بعدا جديدا ، إذ تؤكده الملاحظة ــ إن لم نقل الدراسة ــ الاجتماعية الصرف .

ولا ننسَ ، إلى ذلك ، أننا فى ميدان الفن ، والفن خلق . والخلق اختيار ، اختيار بين إمكانات كثيرة . ولا شك أنه كان بمقدور المؤلف أن يختار من بين إمكانات اللغة المحكية المتعددة نمطا يختلف عن هذا النمط ، أو أن يكيف هذه اللغة ، كما فعل آخرون ، مع مـواضيع فكرية أو نفسية أو اجتماعية أخرى . وليس فى هذه اللغة ما يمنعها من أن تطرق هذه المواضيع كافة ، وإن تم ذلك على نحوها الخاص . غير أن المؤلف شاء غير ذلك : فقد فضل أن يبقى على مستوى خاص من هذه اللغة ، ربما كان مستواها الأصلى ، المستوى العلائقى ، مستوى التماس .

٣ــ لغة « الشعب » أو علاقاته :

أشكال كثيرة من الحوار تأتى بلغة الكلام هذه ، إلا أن الوظيفة التماسية لا تتجلى بكل معانيها إلا فى لغة « الشعب » .

(أ) لغة « الشعب » فيما بين أفراده ، أو العلاقة الأساسية :

ببعض إمعان النظر فى لغة الكلام يتضح أن تماسيتها تختلف نسبتها من فئة إلى أخرى . فالدكتور حلمى وزوجته (٢ ، ١٥٦) ، ووالدا محسن (٢ ، ١٠-١٣) ، والمسـافـرون فى القـطـار (٢ ، ٣ . . .) مثلا ، يتكلمون لغة تبرز فيها بروزاً كبيرا وظيفة أخرى غير التماسية ، هى الإحالية حينا ، والانفعالية حينا آخر؛ أى أنها تنصبّ انصبابـا كبيرا على الموضوع وعـلى المتكلم . ولا نظن أن السبب فى خفـوت التماسية عند هذه الشخصيات هو فى هامشيتها . فإذا نظرنا فى لغة مصطفى ــ ودوره مهم فى الرواية ــ لرأيناها تتسم بالطابع نفسه (٢ ، ٢١٨) ، بالرغم من وقوفه ، مع سنية ، مواقف تبعث ، بامتياز ، على الحديث للحديث ؛ على التواصل الناقل ؛ على التماس .

فـإذا كان مصـطفى وسنية لا يستغـرقان إلا قليـلا فى مثل هـذا الحديث ، فذلك دليل على أن هناك معياراً آخر فى استعمال تلك اللغة التماسية . إنه فى الحقيقة ــ أصلا ــ معيار الانتماء إلى « الشعب » ؛ فهو وحده يتقن استعمالها ، ووحـده يقضى أوقاتـا طويلة نسبيـا فى حديث لا يشى إلا بالتماس [١٤] ، بالعلاقة . فـالعلاقـة هى بعده الأساسى .

(ب) لغة « الشعب » مع سنية أو العلاقة المطلقة :

غير أن لأفراد « الشعب » نوعا آخر من العلاقة بسنية على شكل لا مثيل له فى الرواية ، لجميعهم علاقة بها . وإذا كانت علاقة زنوبة بها وسيلة للتقـرب ممن هو أرفـع منها درجـة اجتماعيـة ، ودَلاً به عـلى

الآخرين ، فإن علاقة الآخرين بها هي علاقة آسرة . قد يبدو تأثيرها على شكل مضحك عند مبروك[١٥] ، الذي يضحّى بمعيشة نصف شهر لشراء نظارات قد تلفت انتباه سنية إليه ، أو على طريقة هزلية أو تهريجية لدى حنفي[١٦] ، الذي يزيل بتصرفه هذا طابع القدسية أو الجدية عن كل أمر لا يقوى على حل مشكلته ، فإنه يبدو على شكل مؤثر بل مأساوي عند كل من عبده وسليم ، ولا سيما عند محسن ؛ إذ يدفعهم الواحد تلو الآخر إلى التنكر للحياة الجماعية ، وهي من حياتهم عصبها ، وإلى طلب الوحدة (١ ، ١٠٦ ، ثم ١ ، ٢٠٦) .

ربما بلغت العلاقة هنا وظيفتها التماسية الصرف . ولا أهمية هنا للخبر على الإطلاق ، إذ إن الخبر نفسه وسيلة للتماس . لنسمع عبده يقول « بصوت ملأ الصالة كلها » : « فين السلم ؟ . . ما فيش هنا سلم خشب ؟ . . » (١ ، ١٩٩) . هل السلم طلبه ؟ لا ، بل إقامة علاقة ، على الأقل صوتيا ، مع سنية . أو لنسمع « سليم » يتحدث إلى سنية ، عندما أتى يصلح البيانو (١ ، ٢١٩ - ٢٢١) :

- مفيش حد يا هانم . . . تفضلي . . .
- لو تتفضل سنية هانم تضرب دور علشان أشوف صوت البيانو . . .
- ما ينفعش الكلام ده يا سنية هانم ، لازم تضربي دور . اضربي « يا طالع السعد » مثلا . . . دور حلو قوي . . . أنا قبل ما انتقل من بور سعيد كان عندي فرقة موسيقى البوليس السواري والبيادة ، كل يوم الصبح أعطيها أمر بضرب الدور دا ، ومع ذلك أنا بالهرمونيكا بتاعتي كنت اضرب الدور دا أحسن من موزيكة البوليس . . . فين دلوقت بقالي زمان تركت الهارمونيكا . . . علشان كده أحب اسمع الدور على البيانو من يد سنية هانم . . . »

هل من هدف لهذا الحوار ، أو بالأحرى الخطاب ، إلا إقامة التماس ؟ ولعل أنقى ما يجسد هذا التماس الصرف موقف محسن عندما يخبر بقصته مع لبيبة شخلع (١ ، ١٤٩ - ١٧٧) وخاصة عندما يغني (١ ، ٩٩) . القصص والغناء ، ألم يكونا منذ أقدم العصور أفضل تعبير عن اللقاء المحض بين الأفراد والجماعات ؟ إنها ذريعة للقاء لا غرض آخر له سوى نفسه ، يغيب فيه الخبر ، ويغيب التعبير عن العاطفة ، ويبقى التواصل ، أو بالأحرى يتبطن التواصل كل خبر وكل تعبير . ولا يغرنّنا أن يأتي الشعر والقصص باللغة الفصحى ، فإنهما يكملان الحوار الدائر بلغة الكلام ؛ هذا الحوار الذي يؤطرهما ويتبطنهما في آن واحد . لم يكن للراوي أن يتصرف بالشعر ؛ إذ إنه نص مقتبس من خارج عالم الرواية ، ولم يشأ أن يترك هذا القصص الطويل لمحسن خوفا من الإطالة أو عدم الإفهام ؛ لذلك أتيا بالفصحى شكليا وإن اندرجا من خلال القرائن العامة في لغة الكلام .

هذه هي علاقة « الشعب » مع سنية : علاقة صرف ، أو سعي إليها ؛ سعي ينطلق من أعماق هذه الشخصيات ويشكل الحدث المهم الوحيد في حياتها حتى ما قبل النهاية بقليل ؛ ولذلك نراه يقلبها رأسا على عقب ، ويجعلهم يتذمرون من عيشتهم المشتركة ، وينكفئون على ذواتهم في نوع من الحزن المضني ؛ بل نرى محسن ، المتأثر الأكبر بهذه العلاقة ، يتألق نضجا وذكاء عندما ينجح سعيه (١ ، فصل ٧) ، ويذوي كالنبتة العطشى ، بل يدمر نفسه ، عند ما يستشعر فشل هذا المسعى (١ ، فصل ١٠) . إنه يتأثر بهذه العلاقة إلى حد بعث الأحلام في نفسه ، مزعجة كانت أو مفرحة (٢ ، ٩١) . هذا السعي الجارف نحو العلاقة ، مع ما يحمله في طياته من فرح وألم ، يمثل العلاقة المطلقة ؛ وسوف نرى ما مطلقهافي هذه الرواية .

(جـ) لغة الشعب مع الحياة أو الفكاهة :

في الرواية أمران يستثيران منا الضحك : الموقف الهزلي والفكاهة . الأول يسلي القارىء ، إلا أنه يتم على حساب شخصية ، أو أكثر ، من شخصيات الرواية ، تقع ضحية لوضع ما ، لا تتنبه إليه مطلقا ، فيُضحك منها ومنه ، وتبقى هي على جديتها . مثال ذلك تصرفات سليم في مقهى المعلم شحاتة ، حين يريد لفت انتباه سنية إليه[١٧] . وقد تتنبه إليه بعد فوات الأوان ، حين ترى نفسها في الفخ . مثال ذلك سليم أيضا ، حين يغازل امرأة لا يعتم أن يكتشف أنها زنّوبة[١٨] . هذا الموقف الهزلي فخ تقع فيه الشخصية فيضحك الآخرون والقارىء .

أما الفكاهة فيضحك منها القارىء ولا يذهب ضحيتها أحد ، لأن الجميع يشارك فيها بشكل أو بآخر ، عن وعي ، ويريدها مضحكة . مثال ذلك دعوة حنفي إلى الطعام و « الشعب » مجتمع على الجوع ؛ هم يصفونه بأنه « يأكل رز بلبن مع الملايكة وهو يغني « يا شعب اصبر . . . دا الصبر طيب » [١٩] . فالقارىء لا يأتي من الخارج ليضحك من الشخصيات ، أو ليتغامز مع بعضها على بعضها الآخر ، بل يتواطأ مع الشخصيات كافة على الضحك من وضع مستقل عنهم نوعا ما .

هذا الاختلاف بين الفكاهة والموقف الهزلي يدعمه اختلاف آخر . فالموقف الهزلي وضع مضحك ، في حين أن الفكاهة كلام مضحك . الأول يعتمد على أحداث وحالات هزلية تفصح هي عن نفسها ، كما هي العادة في الملهاة الكلاسيكية المبنية عادة على ما يسمى الموقف الهزلي comique de situation ؛ أما الثانية فتعتمد على الكلام دون الحدث ؛ تحيل إلى حدث أو موقف ، إلا أن المضحك فيها هو ما تقوله عن هذا الحدث وكيف تقوله . هذه الفكاهة هي المعنية في حديثنا .

بتفحص هذه الفكاهة يتضح لنا أن دورها الأول هو تحويل العلاقات من مستوى إلى مستوى آخر ، أو بتعبير آخر ضرم العلاقات القائمة أو تمويهها بإقامة علاقات أخرى شكلية مقامها ، انطلاقا من اللغة ؛ من الكلام . ففي المثال المذكور سابقا ينفي مبروك - أو يموه - العلاقة القائمة . وهي - من جهة - انتظار الشعب على جوعه لحنفي ، ومن جهة أخرى غفوة حنفي على كراريسه ، بعلاقة أخرى بين حنفي وأكل « الرز بلبن » مع الملائكة . هذا التمويه يلغي لفترة العلاقة الأولى ؛ إذ يدخل الجميع في علاقة شكلية ثانية ، تبنى على اللغة والتلاعب بها ليس إلا . وكذلك يقال في جواب حنفي مغنيا « يا شعب اصبر » ؛ فهو يموه علاقة الانتظار والتأخر بعلاقة أخرى هي الأغنية . وكذلك القول في الحديث عن الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٨) وغيره .

واضح أن هذه الفكاهة تقيم علاقات جديدة بين الشخصيات ، لكنها أولا تقيم علاقات جديدة مع أمور الدنيا ، مع الحياة . تصطدم

بواقع لا تقوى على تفسيره أو تحويله أو تعديه فتتجاوزه بتحوير علاقاتها معه . ويتم ذلك بواسطة اللغة . ويكون اللغة المستعملة فى هذه الظروف هى لغة الكلام وحدها . وهذا جانب آخر يؤكد أن هذه اللغة علائقية أولا ، أى تماسية .

لغة الكلام إذن لغة علائقية قبل كل شىء . علاقة بين الشخصيات ، وبخاصة بين أفراد « الشعب » (وهى الأساسية ؛ فبها ستنمو الرواية وتتطور كما سوف نرى) ، وبين أفراد « الشعب » وسنية (وهى العلاقة المطلقة تكمل العلاقة الأولى وتتوجها) ، وبين أفراد « الشعب » والحياة (وهى علاقة تدل على فلسفة فى الوجود ، وتؤكد أن المهم هو العلاقة) . إنها « علائقية قبل كل شىء » ولكنها ليست « علائقية ليس إلا » ، وإلا لامتنع التفاهم وانقطع الحوار ، ومعه العلاقة ، بعد فترة قصيرة . فالوظائف الأخرى ، وبخاصة الإحالية منها ، متواجدة فيها بقسط من الأقساط ، وإن بقى القسط الأكبر من نصيب الوظيفة الأولى . غير أن هذه الميزة اللغوية لا تبقى مفردة ؛ إذ لها ، على المستويات الأخرى ما يقابلها . ونكتفى هنا منها بمستوى العناصر الفنية الروائية ؛ ففيه ينعكس ما أسميناه « المسرحانية » ، ويأتى مقابلا لهذه الوظيفة وداعما لها .

II ــ المسرحانية :

المسرحية قوامها المشهد المؤلف من الحوار ولغة الجسد فى مساحة معينة . أما الرواية فتجمع إلى المشهد ، كما سبق أن ذكرنا ، الوصف والتلخيص[٢٠] ، وتتراكب فيها هذه الأقسام بنسب تتراوح من رواية إلى أخرى . كما أن المشهد نفسه يختلف من إحداها إلى الأخرى وفقا لطول الحوار وقصره ، ولطريقة نقله بالأسلوب المباشر أو غير المباشر ، وللنسبة بينه وبين الحركة ، ولغير ذلك . فالحدود بين الرواية والمسرحية ليست قاطعة مانعة ، بل متداخلة ومتبدلة . وتبعا لذلك يبدو أن « عودة الروح » الرواية ، أقرب ما تكون إلى المسرحية ، من نواح شتى ، بل إلى مسرحية من نوع خاص ، يجعل منها مسرحية علاقات .

١ - الرواية المسرحية .

عناصر كثيرة تقرب هذه الرواية من المسرحية : منها ــ أولا ــ أنها مبنية أساسا على المشهد الذى يستقل بالحيز الأكبر من صفحاتها ، ولا يترك للقسمين الأخريين الداخليين فى تركيب الرواية إلا حيزا ضيقا نسبيا . فالوصف قليل جدا ، وإن وجد فلمحات سريعة . أما التلخيص فأكثر ورودا ، ولا شك ، ولكنه هو أيضا قليل الحجم نسبةً إلى المشهد . ومنها ــ ثانيا ــ أن المشهد غنى بالحوار الذى يأتى فى أكثر الأحيان بالأسلوب المباشر ، وقد ينقل أحيانا بأسلوب غير مباشر ، ويبقى مجال لائق لنقل الحركة . ولنمثل على ذلك بالفصل الرابع عشر من الجزء الأول .

فبعد جملة استهلالية تدخل فى باب التعليق ، وهو أبعد ما يكون عن المسرح ، تليها صفحة (من « ذلك أن زنوبة » حتى « أيوه امال ») هى فى الحقيقة مشهد . غير أن ما يخفى صفة المشهد فيها ويقربها من التلخيص هو أن الحوار يأتى فيها بأسلوب غير مباشر ، وأحيانا بأسلوب مروى[٢١] ، على نحو يزيد نسبة بعده عن نصه الحرفى الأصلى . غير أنها ليست من التلخيص فى شىء ؛ إذ الحوار فيها واضح المعالم ، تشير إليه كلمات أو عبارات من نوع : « جاءت زنوبة بخبر . . . » ، « وعدت سنية أن . . . » ، « ختم دعاءه بـ . . . » . . . فالجمل التى ترد بعد هذه الأفعال هى مضمون الحوار مرويا من منظور الراوى ، ولكن بكلمات الشخصيات نفسها . فإن عدلنا المنظور عثرنا على ما يكاد يكون النص الحرفى الأصلى للحوار . وما تبقى من الصفحة ، وهو لا يتجاوز الفقرة (هى الفقرة ما قبل الأخيرة من الصفحة ٢١٢) ، وصف داخلى ، هو استبطان لأفكار سليم يبلغنا عن طريق الراوى العليم[٢٢] .

يأتى بعد ذلك مشهد حقيقى ، يمتد حتى مطلع الصفحة ٢١٥ ؛ وفيه يتناوب الحوار المنقول بالأسلوب المباشر ، ونقل الحركة ، حركات الشخصيات ، ويتخلله من وقت إلى آخر جملة قصيرة وصفية أو تلخيصية من شاكلة : « وقد كادت تطول المناقشة لو لم يتدخل حنفى افندى » .

ثم تأتى بضعة أسطر تلخص ما جرى . ونعود من جديد إلى مشهد حواره منقول بأسلوب غير مباشر ، ابتداء من « سأل عبده عن الخبر » حيث شرح الحركة ، ثم يتحول إلى مشهد منقول بأسلوب مباشر حتى نهاية القسم الأول من الفصل .

نتوقف عند هذا الحد تجنبا للإطناب والتكرار ، ونترك للقارىء أن يحلل بنفسه ما تبقى من الفصل ، وفقا لنفس المعايير ، فلا شك أنه واجد فيه العناصر نفسها ، إلا أنه يبقى علينا أن نلاحظ أن نسبة الحوار المنقول بأسلوب مباشر ستكون أقل ، ونسبة التلخيص والوصف الداخلى أكبر بعض الشىء . غير أن ذلك لن يغير شيئا من البنية العامة للفصل ، التى أردنا التنبيه إليها . كما أن هذا الفصل ليس بدعا بين الفصول الأخرى ، بل إنه يمثلها خير تمثيل ، أو على الأقل ، يمثل معدلها تمثيلا صحيحا ؛ إذ قد تتفاوت النسب بطبيعة الحال من فصل إلى آخر . هذه الظاهرة إذ تعمم على الفصول كافة ، تضفى على الرواية سمة المسرحية . غير أن هذه المسرحية تتسم بصفات أخرى تميزها عن المسرحية العادية ، لتجعل منها مسرحا متفاقما .

٢ - المسرحية المتفاقمة :

يتفاقم الشكل المسرحى فى هذه الرواية ، إذ ينعكس فى التلخيص ويشيع فيه ، فيأتى حينا مسرحا مركبا ، وحينا آخر مسرحا متعددا .

(ا) المسرح المركب :

الحدث المسرحى عادة ، شأن اللغة دائما ، ينساب فى زمن متسلسل بلا هوادة من قبل إلى بعد . وعندما يطرأ ما يحتاج إلى توضيح بالعودة إلى التاريخ ، يلجأ عادة إلى ما يسمى فى لغة السينما بالـ « فلاش باك » . والروائى عندما يجابه مثل هذا الوضع يحتال عليه بما يعادل الـ « فلاش باك » ، وكثيرا ما يكون ملخصاً (تحدثنا عن « تلخيص ») فتأتى الرواية متداخلة الزمن . وهذا ما يطالعنا فى عودة الروح . إن ما يميز الـ « فلاش باك » هنا هو أنه يتطعم على مشهد مسرحى فينبسط هو بدوره على شكل مشهد مسرحى حين كنا نتوقع عادة ملخصاً سريعاً . ذلك أمر يتكرر فى الرواية لإلقاء ضوء على حدث يرد ذكره فى معرض الرواية . مثال ذلك قصة حنفى مع الشاب المتقدم لخطبة زنوبة (١ ، ١٨) ، أو قصة سليم مع الست الشامية (١ ، ٣٢) ، وقصص أخرى كثيرة ، نكتفى منها هنا بالثانية .

ها نحن فى مشهد يجمع أغلبية أفراد « الشعب » ، يجرى فيه حوار بين سليم وعبده ، يرد فيه تلميح إلى « سوابق » ، و « مسألة واحدة شامية » ، فيرفع المشهد الأول ، أو ــ بالأحرى ــ يجمد مؤقتاً ، فكأن الشخصيات تجمدت فى مكانها ، وربما يمر الحدث الملمح إليه ، ثم يستأنف المشهد الأول من حيث توقف ، وكأن شيئاً لم يطرأ . غير أن الحدث الملمح إليه يدور هو أيضاً على شكل مشهد ؛ فيؤتى أولاً بتلخيص لما جرى ، ثم شرح لحركات المشهد وبعض الوصف ، ثم يؤتى بالحوار بأسلوب مباشر . وهكذا يأتى هذا المشهد وكأنه مشهد فى مشهد ؛ مسرح فى مسرح ؛ مسرح من الدرجة الثانية ، أو مسرح مركب .

وإذا كان المسرح المركب يتألف هنا من مشهد قصير متضمن فى فصل واحد ، وكأنه استطراد لا يملأ من الزمن الحاضر بالنسبة للشخصيات إلا طرفة عين أو مرور خاطر ، فإنه يأتى أحياناً مشهداً طويلاً يتوقف فيه زمن المسرح الأول ريثما ينتهى المسرح الثانى . هذه هى الحال فى الفصل التاسع من الجزء الأول ، حيث يسرد محسن سيرته مع الأسطى شخلع . يتوقف المشهد الأول فى نهاية الفصل الثامن ، ويمر الزمن عارضاً المشهد الثانى ، ثم يستأنف المشهد الأول فى الفصل العاشر : « مر الوقت دون أن يشعر . . . » . هذا المشهد من المسرح المركب يتميز عن المشهد السابق بأنه مسرح مركب بالنسبة إلى القارىء والشخصيات أيضاً ، فى حين يبقى المشهد السابق مسرحاً مركباً بالنسبة إلى القارىء فقط . والمهم أن المسرح فى الحالتين مركب .

(ب) المسرح المتعدد :

اختلف زمن المشهد فكان المسرح مركباً ؛ وقد يتوزع مكانه ، على قرب ، فيكون المسرح متعدداً ، تجرى فيه مشاهد مختلفة ــ وإن تكاملت ــ فى أمكنة مميزة ــ وإن تقاربت ــ فى آن واحد . مثال ذلك الفصل الثالث من الجزء الأول .

يبدأ الفصل بمشهد يدور على رصيف مقهى المعلم شحاته ، قوامه سليم ، ثم يظهر بموازاته مشهد آخر فى داخل المقهى ، يجمع بين الزبائن والمهرج والمعلم شحاته الموزع بين المشهدين . ولا يفتأ أن يظهر بموازاته ، أيضاً ، مشهد ثالث على الرصيف وإن كان مشهد مراقبة ، يتكون من مصطفى الناظر ــ متسلياً ــ إلى المشهد الأول ، ثم مشهد رابع ، هو مشهد تلك المرأة فى نافذة المنزل رقم ٣٥ ــ أى منزل « الشعب » . وقد نرى أن هناك مشهداً خامساً لا حركة فيه ، هو شرفة منزل الدكتور حلمى . ثم ينتقل المشهد الأول من الرصيف إلى أمام منزل « الشعب » ، قبل أن ندخل فى مشهد آخر مغاير تماماً . المهم فى هذا القسم الأول من الفصل ، أن هذه المشاهد المتعددة تدور متزامنة فى أماكن مختلفة ، إلا أنها متماسة بل متصل بعضها ببعض ، إذ تنتقل بعض الشخصيات من أحدها إلى الآخر جسدياً ، أو ، على الأقل ، عن طريق المشاهدة والسمع . إنه مسرح وحيد الزمن ، غير أنه متعدد المكان . وإذا كان هذا المثال يصوره أحسن تصوير فإنه لا يكاد يغيب من فصل من الفصول حتى يعود إلى الظهور مرة أخرى[٢٣] .

الرواية التى تتسم بالمسرحانية هى رواية يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص ، ثم يتعقد المشهد فيتركب ويتعدد ، حتى لكأنها مسرحية حقيقية . ولا عجب بعد ذلك أن يكون نقلها إلى المسرح يسيراً جداً ، من ناحية الشكل ، وأن تنجح مسرحياً نجاحاً كبيراً[٢٤] .

هذه المسرحانية ترتبط بلغة الكلام من أكثر من وجه . ترتبط بها أولاً إذ تحتويها ؛ ففى الحوار وحده ــ وهو قوام المشهد ــ تظهر لغة الكلام ، فى حين تختفى فى غيره . لكنها ترتبط بها ثانياً ــ وهذا هو الأهم ــ إذ تماثلها فتصب فى مصبها ؛ تماثلها إذ إنها هى أيضاً مؤسسة على العلاقة . إنها خلق لشبكة ــ أو شبكات ــ من العلاقات فى مجال محدد ، قد يتوزع مجالات بين شخصيات كثيرة تتوزع على هذه المجالات ، أو تتنقل فيما بينها . كل مسرح خلق لشبكة علاقات ؛ وإذا « تركب » المسرح و « تعدد » ــ كما فى هذا النص ــ ضج بالعلاقة ، وتأسس عليها . فالعلاقات هى المسيطرة فى لغة الكلام كما فى الشكل الروائى المتسم بالمسرحانية . وتتحكم سيطرة العلاقات ، إذ يجتمع منبعا العلاقات فى وحدة تامة عندما تلتقى المسرحانية ولغة الكلام . وقد كان بالإمكان ــ مثلاً ــ تصور مسرح يسيطر عليه حوار لا يتسم بالعلاقات ، كالحوار الذهنى ، كما فى تمثيليات سارتر ، أو فى تمثيل الحكيم نفسه . فهل من منكر بعد أن الحجر الأساسى فى هذه الرواية هى العلاقة ؟ وماذا بعدها ؟

ثانياً : لغة القراءة والتسطح

ماذا بعد العلاقة ؟ لا شىء ! لا شىء ؟ بل ، توضيحها وتعميمها ، عبر لغة القراءة المنعكسة فى بنية اللغة سرداً ، وفى بنية الرواية تسطيحاً .

I ــ لغة القراءة والسرد :

هى تلك اللغة المتميزة عن لغة الحوار المباشر (لغة الكلام) ، وعن اللغة المتأنقة ، لغة الإنشاء الأدبى (لغة الكتابة) . وحدودها أنها تلك اللغة الواردة على لسان الراوى سرداً ودون تعليق . ولا شك أنها تستغرق القسم الأكبر من النص .

١ ــ حيزها :

يدخل فى هذه اللغة أساساً نقل الحركة ، وأكثر الوصف ، والملخص ، والحوار غير المباشر ، وكلها مفاهيم سبق شرحها ، ونكتفى الآن بالتمثيل على كل منها . فمثال الحركة هذه الفقرة الواردة بعد حوار (١ ، ١٢٩) :

« فابتسمت سنية متخاجلة ، ونظرت إلى زنوبة وإلى محسن بجوارها نظرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها . . . وهمست لزنوبة »

هذه الفقرة تنقل إلى القارىء ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينيه . إنها الحركة التى تكون ، مع الحوار ، المشهد . أما الوصف فنراه فى مقطع كهذا (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية فى هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، أى تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت أربط جأشا ، وكانت كالمرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحياناً خفضت أهدابها

الطويلة الجميلة وهي تكلم محسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية في الأنوثة . . . فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع » .

ففيه وصف خارجي وأحياناً داخلي لسنية ، ولكن الوصف نادراً ما يأتي على هذا النحو منبسطاً وافياً ، بل أكثر ما يأتي جملاً سريعة في معرض نقل الحركة (٢ ، ١٥٨) :

« ولم يتم جملته ؛ لأن سنية — على ضعفها وهي مغمضة العينين ورأسها على صدر أمها — أخذت . . . » .

واضح أن الوصف يمتد على المقطع الاعتراضي القصير بين الوصلتين .

وأما الحوار غير المباشر ، أو — بتعبير أصح — الحوار الآتي بأسلوب غير مباشر ، فهو نوعان : حوار بين شخصين أو أكثر ؛ ومناجاة داخلية (ما يسمى بالمونولوج) . أما النوع الأول فنراه في ما يقوله مبروك ويجري على لسان الراوي : (٢ ، ١١٨) :

« إن زنوبة استشارت في هذه الوصفة « أشهر عالم » ، وإنها مجربة ولا خوف من الفشل ، وإذا لم يمت مصطفى بعد ثلاثة أيام فإن العالم صاحب الوصفة لا يستحق أجراً . . . وهو الذي اشترط ذلك على نفسه ، بعد أن أخذ فقط مبلغ رمي البياض » .

والنوع الثاني باد في الصفحة نفسها ؛ إذ يصف الراوي عبده وقد « غرق في تأمل عميق » ، وقد بدا له أن يطلعنا على ما يناجي به نفسه :

« بينما هم أسلموا أمرهم لله لم يستطيعوا عمل شيء . . . إذا زنوبه لا تفتأ تعمل (. . .) تصبح هكذا حيواناً مفترساً » .

الحوار والمناجاة يصاغان أحياناً بأسلوب غير مباشر فيأتيان ملخصين بنسب متفاوتة . وإذا كانت هذه النسبة كبيرة وقعنا في الملخص . هذا الملخص قد يجري في الحوار ، كأن يقول : « وظلت تمازحه وتضاحكه » ، كما يقع في نقل الحركة والأحداث ، كما في هذه الجملة : « مضى أسبوع كامل ولم يبد لسنية أثر في الشرفة الخشبية » (٢ ، ١٦٣) .

إن لغة القراءة تتألف أساساً من هذه العناصر التي تحتل القسم الأكبر من مساحة النص ، غير أننا نجدها أيضاً تحت مظاهر أخرى ، أهمها : بعض التعليق وبعض الحوار . أما التعليق فيأتي على شكل خاطرة يقحمها الراوي في النص دون أن تؤثر فيه مباشرة (١ ، ١٤١) :

« الحقيقة أن المصرية أمهر امرأة . . تدرك بالغريزة ما في النظرة الواحدة من وقع وتأثير . . . لذا هي لا تنظر إلى محادثها كثيراً ، ولا تبخس نظراتها ، ولا تقلبها جزافاً ، كما تفعل الأفرنجية الجريئة النزقة ، بل إنها تتحفظ بنظراتها ، وتحفظها بين أهدابها المرخاة ، كما يحفظ السيف في الغمد . وإلى أن تحين الساعة المطلوبة فترفع رأسها وترشق نظرة واحدة . . . تكون هي كل شيء . . . » .

وإذا كانت الخاطرة هنا طويلة بعض الشيء فلأنها تمس رمزاً أساسياً في الرواية ، أي سنية . أما في غير موضع فإنها تقصر إلى حد كبير . أما الحوار الآتي بلغة القراءة فهو فكري أو قصصي . أما الفكري فيقتصر على حوار الخبيرين الأجنبيين ، وموقعه خاص ؛ إذ إنه كلام الراوي نفسه ، وذلك على مستويين : فهو كلام الراوي بما أن الخبيرين أجنبيين ولا يبدو أنهما يتكلمان العربية ؛ وفرضاً أنهما يفعلان فالكلام يبقى للراوي ، لأنه كلام لا يدخل في نسيج النص ، بل هو كلام مقحم عليه لغرض سيتضح فيما بعد . ولا عجب والحالة هذه أن تكون لغة هذا الكلام في كثير من الأحيان انفعالية ، على نحو يدخله في لغة الكتابة .

أما الحوار القصصي فنراه في قصص كل من الدكتور حلمي عن السودان ، وقصص محسن عن الست شخلع . ويأتي هذا القصص قصة ضمن القصة الرئيسية ، ويحل فيه الراوي محل الشخصيات ، فيأتي قصصاً بأسلوب غير مباشر : يستهل النص بـ « إن » ثم يتابع بصيغة الغائب بدل المتكلم . وقد رأينا فيما سبق أنه مرتبط عضوياً بلغة الكلام التي تؤطره ويكملها .

وتتألف لغة القراءة من هذه العناصر التي تحتل ما يقارب ثلثي النص . فما مميزاتها ؟

٢ — طبيعتها

لنتجاوز الفرق البادي لأول وهلة بين هذه اللغة ولغة الكلام ، أي الفرق بين الفصحى والعامية ، فهو لا يحيل في ذاته إلى الوظيفة اللغوية التي ألمحنا إليها في القسم الأول ، بل إلى المستوى اللغوي . وكل مستوى لغوي قد يتضمن مبدئياً الوظائف كافة . وعندئذ نجد فرقاً آخر أساسياً ، يتمثل في كون هذه اللغة لا تتسم مطلقاً بغلبة الوظيفة التماسية ، كما في لغة الكلام ؛ إذ إنها تؤكد أولاً المضمون لا التواصل . وإذا عاد القارىء إلى النصوص التي أوردناها للمس أن الراوي يبغي أولاً أن ينقل إليه معلومات من خلال الوصف ، كما هو الشأن في الحوار غير المباشر والملخص . وإذا كان التعليق ينقل رأياً يرتئيه الراوي ، أو فكرة تجول في خاطره ، فإن هذا النقل أيضاً لا يتعدى كونه نقلاً لأمر ما ؛ لمعلومة ما (٢ ، ٤٠) :

« فأجابهم محسن أن هذا ليس السبب » .
« فإذا بصوت فلاح يعلو » .
« ومضوا يتحدثون بأحاديثهم الساذجة . . كلما فرغ أحدهم من فنجان تقدم به إلى البكرج » .

هل في هذا كله إلا نقل خبر ؟ ليس فيه تأكيد خاص للمخاطب ولا للمتكلم (بلغة انفعالية) ولا للأداة (التأنق) وللتواصل نفسه ، بل للرسالة المنقولة نفسها . إنها لغة تحيل المضمون وتختفي ؛ إنها لغة إحالية .

غير أن الإحالية قد تتسم برؤى مختلفة . والواضح أن الرؤية هنا خارجية ، وإن صادف أن تعمقت فتبقى وكأنها خارجية . فهي خارجية في أغلب الأحيان وفي كل العناصر المذكورة سابقاً . فالوصف أكثره خارجي ، والحركة تنقل كما هي دون أن تؤول ، والحوار الآتي

بأسلوب غير مباشر كثيراً ما يقترب من الحوار المباشر المتميز بالتماسية ، وهذه علاقة خارجية . ونبادر إلى تصحيح هذا القول فنضيف : إن الرؤية خارجية دون أن تكون خارجية ؛ فالوقوف عند الإحساس الداخلي ووصفه ليس نادراً ، وإنما يوحى هذا الإحساس الداخلي بالخارجية ، وذلك بسبب سطحيتها . ولا أدل عليها من وصف العواطف بعامة ، ووصف العاطفة ونشوئها في قلوب « الشعب » تجاه سنية أو تجاه « الزعيم المنفى وراء البحار » ، بشكل خاص ؛ وهما الحدثان الأهمان في الرواية . تلك هي طبيعة لغة القراءة ، فإلى أي شيء تشير ؟

٣ ــ دورها :

قد تشير إلى أن هدفها ليس فيها بل خارجاً عنها ، أو ــ بتعبير آخر ــ إلى أنها ليست المركز الرئيسى في النص بل إنها تصب في هذا المركز وتؤول إليه . ويشى بذلك أنها لا تضيف بعداً جديداً إلى البعد الأول البادى في لغة الكلام ، وهو العلائقية ، أو بُعد العلاقات ، بل إنها لا تعدو كونها سنداً لهذا البعد وتعميماً له .

فالدعم واضح ــ وهذا بدهى ــ في وصف الحركة المواكبة للحوار المباشر ؛ إذ إن هذا النص المواكب يركز على الحوار المباشر ويفسر ملابساته وإطاره ، دون أن يضيف ، بسبب من رؤيته الخارجية ، شيئاً مهماً إليه ، بل يدعمه وكفى .

غير أنه ، على مستوى آخر ، يعمم البعد الأساسى ، العلائقية ، إذ ينقله من لغة الكلام إلى لغة الجسد . والحركة التى تنقل إلينا ليست إلا حواراً يتسم بالعلائقية . وربما بدا ذلك في مشهد معبر ، نختاره من بين مشاهد كثيرة ، وهو الوارد في الفصلين ٢٢ و٢٣ من الجزء الثانى ، حيث تصطنع سنية الغضب والازدراء تجاه مصطفى لتنشله من خموله ، فتغلق النافذة دونه ، وتغيب (٢ ، ٢٧٧) ، ثم يواظب مصطفى على الانتظار خلال ثلاث ليال ، على شرفته ، برغم البرد ، علّه يحظى بها من جديد (٢ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩) . فقد تكون هذه الحركة أبلغ حوار . وهل فيه إلا طلب العلاقة وإن تصنع صرمها ؟ والأمر نفسه يقال عن مشهد « القلقاس » (٢ ، ٢١٨ ــ ٢٢٤) حيث تطلب زنوبة من مبروك أن يعكر على المحبين سمرهما في ضوء القمر ، برميهما بقشر القلقاس والكرنب . زنوبة تحاول ، عبر مبروك ، صرم علاقة لإقامة أخرى . فالحركة هنا علاقة ، والسعى إثر علاقة . وإذا كان هذان المشهدان شديدى التعبير فهناك مشاهد أخرى مشابهة ، وإن كانت أكثر اقتضاباً ، وأقل إيحاء[٢٥] .

وإذا كانت الحركة تعميماً للعلاقة على مستوى الجسد فالعلاقة تعمم ، على مستوى اللغة ، بأساليب أخرى . ويبدو ذلك في الحوار الوارد بأسلوب غير مباشر ، وفي القصص ، وهما العنصران اللذان يستغرقان معظم لغة القراءة . وقد سبق أن رأينا أن هذا الحوار قد يكون حواراً بين شخصين أو أكثر ، أو مناجاة داخلية . وقد اتضح لنا أن الحوار في الحالة الأولى ليس إلا ملخصاً للحوار المباشر ؛ فهو لا يختلف عنه ، لا في المضمون ولا في المرمى ، وكأنه لم يأت بهذه الصيغة إلا تجنباً للإطناب ، بما أن الحوار المباشر يستغرق مساحة أكبر من النص . وينتج عن ذلك أن الحوار غير المباشر هذا يعمم الحوار المباشر على الحالات الأخرى . أما في حالة المناجاة فالحوار أيضاً علاقة ؛ إذ إنه نادراً ما يكون مناجاة ذاتية فردية محضة ، وأكثر حالاته أنه يحيل إلى حوار عن بعد . هذا أمر سنية بعد أن هزها نظر مصطفى إليها (٢ ، ١٣٩) :

« وأخذت تناجى نفسها في ابتهاج أولاً ، ولكنها بغتة كأنما اعتراها خجل من نفسها . . .
عادت تقول متكلفة التجهم ، متصنعة الحدة والغضب :
ــ لماذا ينظر هذا الرجل إلى الشرفة ؟ وبأى حق وبأى جرأة وأى جسارة يستبيح هذا الشاب لنفسه النظر إليها ؟ . . .
وخيل لها لو أن باستطاعتها أن تزجره وتؤنبه على ذلك !! . . »

أليس هذا المقطع كله حواراً مع مصطفى ؟ يبدأ حواراً ملخصاً جداً بعبارة « تناجى نفسها » ، ثم ينقلب حواراً أكثر انبساطاً ، فيأتى على لسان الراوى باللغة الفصحى ، برغم النقطتين والوصلة المستعملة عادة للحوار المباشر . ولكنه في كليته كلام موجه إلى مصطفى الذى يبدو وكأنه يطل من خلاله . وواضح أن هذا الحوار ، بشكليه المذكورين ، يحيل إلى الحوار الأصلى المباشر ، ويتسم بسمته الأساسية : العلائقية ، حتى لكأنه كان بود الراوى أن يورد كل أنواع الحوار بالأسلوب المباشر وبلغة الكلام ، لو لم يخش الإطناب وما يستتبعه من سأم . فالأسلوب مسرحى صميم . هكذا تمتد العلائقية إلى القطاعات الأخرى من الرواية .

وهناك الحوار القصصى ــ وقد مر ذكره ــ ، فله معنى نابع من مضمونه ، سوف نقف عنده في معرض الحديث عن الحدث . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن له علاقة عضوية بلغة الكلام ، ومن ثم بالعلائقية ، ونشير الآن إلى أن له جانباً آخر يؤكد علائقيته ، هو نوعه . فهل القصص ، قديماً وحديثاً ، إلا وسيلة وذريعة للاجتماع ، ولإقامة علاقة ما بين المستمعين عبر القصص والقصاص ؟ علاقة مجانية ، ومجرد علاقة ، بمجرد الحضور ؟ أليس القصص هو العلاقة المثلى لأنه العلاقة الأكثر مجانية ؟

فهل استبان الآن أن لغة القراءة إن هى إلا وسيلة لدعم اللغة الأولى ، لغة الكلام ، وتعميمها ؟ ومما يؤكد ذلك أن هذه المهمة الملقاة على لغة القراءة تنعكس في بنية الرواية ، أو في قسمها الوارد في هذه اللغة ، فيضطلع بها هو كذلك .

II ـ التسطيح :

تنعكس في بنية الرواية على الشخصيات وعلى الحدث ؛ على الشخصيات دعماً للعلاقة ، وعلى الحدث تعميماً له .

١ ــ الشخصيات :

تعج « عودة الروح » بالشخصيات ؛ فمنها ما يرافق الحدث برمته ، ومنها ما لا يكاد يبدو حتى يختفى . فما الأدوار التى يضطلع بها ؟

(أ) تصنيفها :

يرى بورنوف في كتابه « عالم الرواية »[٢٦] أن الشخصيات تصنف ، باعتبار الدور الذى تقوم به ، في أربع : المحرك للحدث ،

والعنصر التزييني ، ولسان الحال ، والكائن الإنساني . فالأول لا دور له إلا تحريك الحدث ، والثاني يضفي طابعاً زاهياً على الرواية ، والثالث ينطق بلسان ــ أو بأحد ألسنة ــ المؤلف ، وكلهم يقبعون في هذا الدور الأحادي الجانب ، فلا يحتاجون إلى عمق إنساني . والكائن الإنساني وحده يمثل دور الشخصية الحية المتعددة الأبعاد ، الغنية الخفايا ، المعقدة الجوانب ، بتعدد الإنسان الواقعي وغناه وتعقيده . فما الحال في « عودة الروح » ؟

لا يختلف اثنان على أن شخصيتي الأثري الفرنسي ومهندس الري الإنكليزي تضطلعان بدور لسان الحال ، وبتعبير أدق بدور لسان حال ونقيضه . فالأول يدافع عن الشعب ويتغنى بمزاياه ، والثاني يشكك فيها ، وربّ شك أسلب من نفي . وكلاهما ينقلان أفكاراً ونقيضها ، ويختفيان في الزحام دون أن يؤثرا في حركة الحدث ، ودون أن يفصحا عن أي جانب خاص في حياتهما . وتدخل في هذا الباب أيضاً شخصية التاجر المتحدث ، في القطار ، عما بين المصريين من روابط رحم تفتقر إليها أوروبا ، وكذلك شخصية « الأفندي » الذي يفسر كلمة « مسلمين » في عبارة « كلنا مسلمين » .

غير أن معظم الشخصيات تنطوي تحت دور « عنصر تزييني » . هذه هي حال الشخصيات البادية في مشاهد : المقهى ، الحياة في الريف ، الحوار في القطار ، الأحياء الشعبية ، رقية زنوبة ، وكذلك عائلة سنية ، وشخصيات قصص محسن . هذه كلها شخصيات لا حقيقة لها ولا تأثير في الحدث ، تأتي بحركة ثانوية تضفي نكهة خاصة ، طابعاً محلياً ، سمة واقعية ، أو إحالة إلى واقع اجتماعي معين ، وتختفي فيما تستمر الرواية . ولسنا نستخلص من ذلك أنه ليس للمشاهد التي تبدو فيها تلك الشخصيات أية أهمية ، فلسوف نتحدث عن هذا الجانب في معرض حديثنا عن الحدث ، وإنما نقول إن الأهمية للمشهد لا للشخصية .

تبقى بعض الشخصيات متمثلة في أفراد « الشعب » : سنية ، ومصطفى ، و « الزعيم المنفي وراء البحار » . هذه الشخصيات تتدرج في التأثير على الحدث ، وفي البعد الإنساني . لكن بأي دور تضطلع ؟ دور المحرك للحدث البسيط ؟ أو دور الكائن الإنساني المتشعب ؟ سؤال لا جواب عنه إلا بدراسة الشخصيات الرئيسية .

(ب)الشخصيات الرئيسية :

تبدو الشخصيات الرئيسية للقارىء العجلان وكأنها متميزة ؛ فحنفي ، في امحائه وخموله وفكاهته ، غير سليم في جرأته وميله إلى المغازلة ؛ هذا غير زنوبة في سذاجتها وإيمانها بالسحر ، ووسوستها بالعريس ، وحساباتها الكثيرة ؛ وهذه غير مبروك بسذاجته الوديعة ، ولا تشاركه إلا جهله ؛ وكلهم غير محسن في تواضعه وذكائه وحساسيته ، وهذا غير سنية في جاذبيتها وجمالها وغنجها . . . كما أن حياة « الشعب » غير حياة سنية ومصطفى ، اجتماعياً ومادياً وثقافياً . و« الشعب » نفسه ليس واحداً ؛ فحياة محسن في الريف بين ذويه غير حياته وحياتهم في القاهرة . مزايا مختلفة تسم هذه الشخصيات فتبدو كأنها تميزها بعضها عن بعضها . ولكن ، ببعض التعمق ، يتضح للباحث أن هذه المزايا ليست مميزات بقدر ما هي مشبهات . فهذا الاختلاف البادي في الطباع أو في المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو المادي لا يرسم فعلاً شخصيات متباينة ؛ وذلك لسببين رئيسين : الأول هو أن هذه المزايا المختلفة لا بعد لها ولا عمق ، تبقى سطحية . قد تقيم بعض التمايز بين الأشخاص للإيحاء بصورة واقعية عن المجتمع ، ولكن دون أن تبرز إنساناً متكاملاً بكل حاجاته المتنوعة ، ونوازعه وتناقضاته . إنها تمس قشرة رقيقة من هذه كلها ، من الشخص الإنساني . أما السبب الثاني ، وهو متمم للأول ، فهو أن هذه الشخصيات توحدها ميزة واحدة أساسية ، يبقى حيالها اختلاف المزايا باهتاً لا حول فيه ؛ ألا وهو الإحساس . الإحساس هو القالب الوحيد الذي صبت فيه الشخصيات كافة . كلها إحساس ، بل إحساس موحد ووحيد بالآخر ؛ بالعلاقة مع الآخر . فالرجال من « الشعب » يسعون بقضهم وقضيضهم شطر سنية ؛ وأما زنوبة فتسعى شطر مصطفى ؛ وهذا الأخير شطر سنية ، التي تبادله الإحساس دون أن تعدم بعض العلاقة بمحسن . وكلهم يتبدلون ، قليلاً أو كثيراً ، عندما يبدأون يشعرون بهذا الإحساس . فمبروك يكتشف التأنق ، وزنوبة النسج حول مصطفى ، وأفراد « الشعب » الحاجة إلى الانفراد . أما مصطفى فينسى ما هو فيه ، ويجعل ينظر إلى المستقبل ؛ وأما سنية فتنسى كل شيء عدا هذا الإحساس . وإذا بدا بينهم فرق في هذا المجال فلا يمس إلا الكم . إنهم يشتركون في القالب وإن اختلفوا في حجمه ؛ فهم لذلك شخصيات متجانسة أحادية البعد .

هذا الإحساس هو الطاغي ؛ يسيطر على كل شيء فكأنه يملك في الفراغ : لا جسد يطالب باحتياجاته أو يلبي غرائزه ؛ ولا عقل يُعمل الفكر ويتغذى بالثقافة ؛ ولا روح ــ برغم عنوان الكتاب ــ تستدعي إيماناً ما ، ولا ماضي شخصياً يصوغها وتتأثر به . صحيح أن الحديث يدور أحياناً عن الطعام : ورك الوزة الذي يقدم « للشعب » ، والوليمة التي تقدم للخبيرين ؛ وعن الملبوس : بذلة محسن ؛ نظارات مبروك ؛ وغير ذلك من احتياجات الجسد . لكن ألا يبقى هذا الحديث سطحياً ، ونتفاً متفرقة ، أو مشهداً تزيينياً ، أو ذريعة لتأكيد البعد الأساسي ، أي العلاقة والإحساس بهذه العلاقة ؟ وهل يظهر بعد جسدي واضح لأي من هؤلاء ؟

وصحيح أن الشخصيات تفكر ؛ فأكثرها مثقف ، ويهتم بالثقافة ؛ وبعضها يفكر في أمور حياته ومستقبله (مصطفى . .) . ولكن هل هذا ما يعد تفكيرا ؟ والشخصان الوحيدان اللذان يعالجان قضايا فكرية حقيقية هما الخبيران ، وقد مر بنا أنهما لا يعدان من الشخصيات الرئيسة . ويكاد الفكر ، والحالة هذه ، أن يكون معدوماً ، إلا ما انصب منه في العلاقة والإحساس .

وصحيح أن الميدان الأخلاقي والديني قد يظهر أحياناً . فهذا سليم يشمئز من الرقية التي تزمع زنوبة ، بواسطتها ، أن تتخلص من منافستها سنية ، أو من معشوقها الذي لا يبادلها العشق . وهذه زنوبة تؤمن بالسحر ، وتستشفع الأولياء لتنفيذ مآربها . لكن هل تتعدى هذه الظواهر مستوى رقيقاً من الموضوع ؟ وهل تصب في غير باب الإحساس ؟

وصحيح أن هناك لمحات ذكية في تحليل نوازع القلب ؛ منها تأويل محسن لمعاني الرسالة التي تلقاها من زنوبة وهو في القرية ، وما أضفاه عليها من رغبات (٢ ، ١٦) ؛ ومنها اغتمام محسن نفسه لموقف سنية ،

وانعكاس ذلك على درسه (٢ ، ١٠٠) ؛ ومنها موقف مصطفى بعد أن غابت سنية وظنها لن تعود (٢ ، ١٦٣) ، وكيف حملته على امتهان عمل غير الوظيفة (٢ ، ١٢٧) . ولكن هل في هذا كله تحليل حقيقي للنفس وتناقضاتها ؟ وهل يمس ذلك إلا جانب الإحساس في الإنسان ؟

لا جسد ؛ لا عقل ؛ لا روح ولا نفسية . يبقى البعد الواحد الوحيد : الإحساس . بعد وحيد ، فشخصيات أحادية البعد ومسطحة . إن هذا البعد نفسه لا عمق له . إنه إحساس جارف يمحو ما قبله ، ويخلق رؤية جديدة ، وموقفاً جديدا . مصطفى ينفر من وحدته ، و « الشعب » يثور على حياته الجماعية ويحلم بحيز فردى ، ومحسن يتجلى إذ يحس به ، ويخمد حتى الذبول إذ ييأس من تحقيقه . غير أن هذا التأثير يبدو صبيانياً غير مقنع ؛ لأنه صاعق واعتباطى . صاعق لأنه ينقض عليك ــ وعلى الشخصية ــ انقضاض الصاعقة من حيث لا تعلم ؛ فلا مبررات ولا مقدمات ولا تعليل ، بل طفرة . ولا يغيب عن بالنا أن الحب الصاعق له وجود ، وأنه طالما ألهم الأدب . هذا حق ، ولكن هل يمكن أن يصعق الجميع ويؤدى بهم إلى المصير نفسه ؟ فأفراد « الشعب » يصعقون جميعاً بشكل تلقائى ويئولون إلى الحال نفسه . وفى الوقت نفسه تقريباً تصعق زنوبة ومصطفى وسنية . فكيف يفسر هذا الموقف الاعتباطى إلا بضرورة الرواية ؟

البعد الواحد ، الإحساس ، يزرع فى تربة ضحلة ، فيثمر عند الجميع ارتكاساً سريعاً ، ولا ينشأ عنه أى تناقض رئيسى ، بل يؤدى إلى اتجاه جديد كل الجدة . وهل يحصل ذلك إلا لشخصية لا تاريخ لها ؟ والواقع أن هذه الشخصيات لا تاريخ لها ، بالرغم من بعض التلميحات إلى ماضى بعضها ؛ بل لها تاريخ ، وتاريخها إحساسها ، تبدأ عندما يبدأ .

(ج) الشخصيات العلاقة :

ما عسانا نجيب الآن عن السؤال المطروح سابقاً بشأن الشخصيات الرئيسية : أكيانات إنسانية هى أم عوامل حركة ؟ وهل لنا خيار فى الجواب : إنها شخصيات متجانسة ، أحادية البعد ، مسطحة ؛ فهل يعقل أن تكون كيانات إنسانية متكاملة ؟ كلا ، وإطلاقاً ! فهى إذن عوامل حركة ، حسب تصنيف بورنوف . وأما الشخصيات التزيينية فتأتى ، بحكم تحديدها ، فى سياق هذه الحركة . وأما الشخصيات لسان الحال ــ وسوف نتحدث عنها فى القسم الثالث ــ فأقل ما يقال فيها أنها لا تعاكس هذه الحركة . الحركة هى الأساس ؛ فأية حركة هى ؟

بكلمة : الحركة العلاقة . الحركة الوحيدة فى حياة هذه الشخصيات هى نتيجة هذا الإحساس تجاه الآخر ؛ نتيجة هذا السعى إلى العلاقة . العلاقة بين أفراد « الشعب » أولا ؛ فهم برغم اختلاف طباعهم ، وبرغم الفروق الثقافية وحتى الاجتماعية بينهم ، يسعون إلى هذه العلاقة التى تضمهم ، ويسعدون بها ، برغم محاذيرها . وعلاقتهم بالحياة ــ كما رأينا سابقاً ــ علاقة فكاهة ، تزيح العلاقات الجدية المأساوية ، فتقويهم على تحمل الحياة وصعوباتها . ثم العلاقة بالمعشوق : زنوبة بمصطفى ؛ ثم سائر أفراد الشعب وحتى حنفى بسنية ؛ وهى العلاقة المطلقة ، التى تفجر الطاقات من فرح هادر ،

وغم قاتل ، وما هى إلا صورة لعلاقة أخرى سوف تجمعهم فى الثورة وفى السجن ، وهى العلاقة بالزعيم المنفى ، وتجعلهم يستعذبون المهالك فى سبيله . وفى هذه الحركة تصب أيضاً علاقة مصطفى بسنية . أما سنية فهى دافع الحركة بشكل عام ، تستثيرها عند معظم الآخرين ، ثم تدخل فيها كما يدخل فيها أيضاً الزعيم المنفى ، الذى ما كان لينفى لولا ذلك . موقفها على حدود الموقف الإنسانى القصوى ؛ غير أنها فى علاقة .

إنهم جميعاً يدخلون فى هذه العلاقة ، بل وجودهم هو وجود هذه العلاقة على مختلف درجاتها ، ولا يبدو أن لهم كياناً خارجاً عنها . العلاقة هى كيانهم . هم الشخصيات العلاقة . هم الشخصيات التى ترتبط بالحدث ؛ وهذا أيضاً نوع من العلاقة .

٢ ــ الحدث :

أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية هو أن الحدث فيها متقطع متسلسل فى آن واحد . فهو متسلسل لأنه يتبع انسياب الزمن خطياً ، إلا فى موضعين ، حيث يأتى السرد مقحماً بشكل قصصى ، وهما موضعا القصص المشار إليها سابقاً ، وفيهما يتوقف الحدث الرئيس ويجرى القلم . كما أن هناك التفاتات سريعة إلى الماضى لتوضيح بعض وجوه الحاضر ؛ ومنها ما يروى عن سليم (١ ، ٣٢) وزنوبة (١ ، ١٧) ومحسن . وهنا أيضاً يتوقف الحدث ريثما يتضح جانب يثيره السياق ، وكأن ما سرد استطراد بسيط . وبهذا تبقى السمة الغالبة على الحدث هى التسلسلية . إنه حدث متسلسل ، إلا أنه متقطع . وهو متقطع لأنه متشعب المحاور .

(أ) المحاور :

إنه متشعب المحاور بل متوازيها . والمحاور ثلاثة : أولها سنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية فى مصر ، حضرها وريفها . ولا شك أن الأول هو الذى يحتل المساحة الكبرى من النص ، ويستغرق معظم الشخصيات الرئيسة فى جل أوقاتها ، وفيه يبرز نشوء الإحساس عند « الشعب » تجاه سنية ، إحساسا كانوا يفتقدونه دون أن يدروا به ، ثم إحباطه . كما يبرز إحباط إحساس آخر ، عند زنوبة ، وتحقيق آخر عند سنية ومصطفى .

غير أن العلاقة التى تحقق هنا تصادف ، بشكل عجيب ، محورا آخر يستقطبها على مدى الصفحات الأخيرة من الرواية (ثورة مصر) ، فينتقل الإحساس المحبط من محور إلى آخر . ولا يربط بين المحورين خارجيا إلا التسلسل الزمنى . انتقال من محور إلى آخر : قطيعة أولى .

أما القطيعة الثانية فتتم بين المحور الأول والأحداث التى تتمحور على الحياة الاجتماعية المتبلورة فى بعض مشاهد تبدو ثانوية : مشهد المقهى حيث يتحلق الحضور حول المهرج (١ ، ٤٩) ، ومشهد ترقب الدخول إلى مقر الشيخ سمحان (١ ، ٦٥) ، ومشهد حفلات الست شخلع (١ ، ١٤٦) ، ومشهد الحديث فى ديوان القطار (٢ ، ٣) ، ومشهد الفلاحين حول الشاى أو المحصول (٢ ، ٣٩) . . . إن ما يجمع هذه المشاهد إلى بعضها البعض هو الموضوع الواحد : الحياة الاجتماعية . إنه محورها . غير أنه متقطع داخلياً ، فلا اتصال زمنياً بين المشاهد ، وثبات فى الشخصيات التى تتغير فى كل مشهد . ثم إن صلته بالمحور الأول كذلك صلة انقطاع زمنى : يتوازيان زمنيًّا فلا

يلتقيـان ولا يكتملان . أمـا صلته بـالمحور الثـالث فانقـطاع تام : لا توازى ولا تسلسل . قطيعة ثـانية متعـددة الوجـوه ؛ إلا أن هذه القطيعة بين المحاور ، وفيها ، تخفى تشابها صارخاً .

(ب) التمذجة :

إذا أردنا أن نلخص أحداث المحور الأول بمشهد لقلنا : أفراد الشعب ومصطفى يلتفون حول سنية وكلهم يرجو الوصال ، فتكون النتيجة نجاح أحدهم وإخفاق الآخرين . ولندع النتيجة ، فالأهمية فى ما يسبقها : الاجتماع حول شخص محبوب . وإذا أتيح لنا أن نرسم هذا المحور فى لوحة لا فى مشهد متسلسل لصورنا الجميع حول سنية رانين إليها ورغبة الوصال تفور من أعينهم . أما زنوبة فنرسمها عيناً على سنية ، وأخرى على مصطفى . فالعنصران الأساسيان فى هذا المحور هما : الاجتماع والتطلع أو الصبو .

فإذا صح أن فى هذا يتمثل جوهر المحور الأول ، ففيه أيضاً نموذج كل المشاهد الأخرى . هذا هو جمهور المقهى متحلقاً حول المهرج (١ ، ٥٠) :

« وهم دائما ، فى مجلسهم المعتاد ، ملتفون حول واحد منهم ، يظهر عليه الامتياز عليهم ، والتفوق والنبوغ فى مضمار النكت والمزاح ، فهم دائبو النظر إليه » .

وها هو ذا جمهور النسوة ملتف حول باب الشيخ سمحان (١ ، ٦٥) :

« وكن كلهن مجتمعات ووجوهن إلى باب الصدر ، وقد لبثن صامتات ، يحدقن بعيونهن فى ذلك الباب »

وها هو ذا محسن والجوق متحلقين حـول الأسطى شخلع (١ ، ١٤٨) :

« . . . إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهـو محيط بالأسطى ، وهى مرتفعة فى الوسط على كرسى كبير . . . فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها » .

وهذه أيضاً حال المسافرين فى ديوان القطار (٢ ، ٥) :

« وأخذ البـاقـون يحـولـون الأنـظار إليـه فى لـذة وانتباه . . . » .

وحال الفلاحين حول الجـاموسـة (٢ ، ١٣٤ ــ ١٣٥) ، وحول الشاى (٢ ، ٤٠ ــ ٤١) وحول المحصول (٢ ، ٣٨) :

« ونـظر إليهم وكـل يحمـل مـا حصـد ويـزيـد بـه الكـوم . . . فـإذا هم ينـظرون إلى المحصـول المجموع باهتمام وحب » .

فالاجتماع والتطلع هما جوهر مشاهد المحور الثالث . وفيهما أيضاً جوهر المحور الثانى ؛ إذ أساسه الالتفاف حول الزعيم المنفى (٢ ، ٢٤٢ ــ ٢٤٣) :

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نـار ، وإذا أربعة عشـر مليونـاً من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها ، والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ وسجن ونفى فى جزيـرة وسط البحار . . . » .

الاجتماع واضح فى هذا المقطع الذى يمثل المحور ؛ أما التطلع فقد قام مقامـه التفكير بسبب المسـافة القـائمة . هكـذا يبقى الاجتماع والتطلع هما جوهر هذا المحور وتلك المشـاهد . والنمـوذج واحد ، ينبثق من المحور الأول ؛ فلم التعدد إذن ؟

(ج) تعميم العلاقة :

العلاقة الأساسية : اجتماع وتطلع ، أى عـلاقة المجتمعـين فيما بينهم ، وعلاقتهم مع من يتطلعون إليه . هذه العلاقة المزدوجة تنشأ وتأخذ أبعادها القصوى عند « الشعب » . غير أن الحدث فى مشاهده المتعددة يأتى ليبرهن على أن هذا « الشعب » إن هو إلا جزء من الشعب الحقيقى ، شعب مصر ، وإن هو إلا صورة منه ، بـل نموذج لـه . فالحدث يأتى إذن تعميماً لجوهر هذا النموذج عـلى مختلف مستويـات المجتمع .

إنه يعمم على فئات السلم الاجتماعى ؛ إذ نرى المشهد نفسه فى الطبقة الميسورة ، المتمثلة فى من يلتف حول الدكتور حلمى للاستماع إلى قصصه ، ومنهم الطبيب والصيدلى والقانونى وباشكاتب دفترخانة المحكمة الشرعية . . . ، وفى الطبقة الوسطى (« الشعب ») ، وفى الطبقة الشعبية المدينية (جمهور المقهى) ، وفى طبقة الفلاحين (مشاهد الريف) . ولعل الفئة الوحيدة التى تستثنى من هذه العلاقة هى طبقة كبار الملاك ، وأكثرهم من أصل غير مصرى ، لا يتورعون عن احتقار الشعب (والدة محسن التركية الأصل ، التى تحقر الفلاحين وزوجها « الفلاح ») . وربما أضيف إليها طبقة البدو ؛ فهى أيضاً دخيلة على المجتمع .

وهو يعمم كذلك على مختلف الفئات الدينية ؛ فهل إعطاء الكلام فى ديوان القطار لـ « أفندى . . لا حظ أحد الركاب فى معصمه علامة الصليب » (٢ ، ٦) إلا لتـأكيـد أن « بلدنـا سـواء ؛ أقبـاط أم مسلمين . . . كلنا إخوان . . » ؟ وهو ما يؤكد الجانب الأساسى فى المشهد ، وهو أن « عاطفة الرحمة ، وطيبة القلب ، وارتباط الأفئدة ، عواطف يجدها الإنسان فى مصر ولا يجدها فى أوروبا » . وهل تلميح محسن إلى العرس اليهودى (١ ، ١٥٤ ــ ١٥٥) إلا دلالة أخرى على فئة دينية أخرى يشملها أيضاً « ارتباط الأفئدة » ؟

ثم هو يعمم على مختلف الأعمار ؛ فالمشهد نفسه نراه عند البالغين ، وكل من مر ذكره إلى الآن منهم وعند أولاد المدارس . إنهم يتحلقون حول محسن وينظرون إليه وهو يشرح لهم مداورة معنى الحب (١ ، ١٣٢ ــ ١٣٤) ، كما يتحلق البالغون حول الدكتور حلمى أو حول المحصول .

وكذلك يعمم فى المكان ؛ فالمشهد نفسه يجرى فى المدينة (المقهى ، منزل « الشعب » ، عيادة الدكتور حلمى . .) ، وفى القطار ، وفى الريف ؛ لا فرق فى المكان .

ثم يعمم فى الزمن ؛ فالمشاهد التى تجرى أمامنا فى الحاضر ، تلتقى بالمشاهد الواردة فى قصص محسن عن صباه ، فى ماض قريب ، وتلك الواردة فى حديث الخبيرين عن مصر الفرعونيـة ، فى ماض سحيق (٢ ، ٥٤ ــ ٦٤) .

ثم يعمم أيضاً ، ربما ، على الكون بأجمعه ؛ فالتشابه صارخ بين ما يربط مملكة الإنسان فيما بينها وما يشد الحيوان بعضه إلى بعض ؛ نرى القردة فى قصص الدكتور حلمى عن السودان تتصرف تصرف الإنسان نفسه .

ويعمم ، أخيراً ، فى المشهد الأخير ، نهائياً على الجميع ؛ إذ تهب مصر برمتها اقتداء لذلك الرجل المنفى وراء البحار (٢ ، ٢٤٣) :

« وانقلبت القاهرة رأساً على عقب ، فأغلقت الحوانيت والمقاهى والبيوت ، وقطعت المواصلات ، وعمت المظاهرات ، وقام نفس الهياج فى جميع أرجاء الأقاليم والأرياف . . . وإن الفلاحين لأشد هياجاً من أهل المدن فى إظهار احتجاجهم وغضبهم ؛ فقد قطعوا الخطوط الحديدية ليمنعوا وصول القطارات المسلحة ، وأحرقوا دور شرطة البوليس » .

وفيها يشترك أفراد الشعب كافة ، بما فيهم مبروك وحنفى وزنوبة ، وأهل مصر كافة فلا يستثنى منهم إلا كبار الملاك والأجانب ، وكذلك بعض الميسورين ؛ إذ نرى سنية ومصطفى وعائلتيهما لا يهتمون إلا بأمر الخطبة ، ولا يرون فى شاغل الناس إلا عائقاً يؤخر تحقيق أهدافهم : الخطبة (٢ ، ٢٤٧) وهذا جانب غريب فى الرواية ، إلا أنه لا يخفى الحدث الأهم ، وهو اجتماع الجميع .

هكذا يبدو الحدث ذريعة ليس إلا لتعميم العلاقة الأساسية : الاجتماع والتطلع . وأما الشخصيات فالرئيسة منها مسطحة ، تقتصر على دور العلاقة ودعمها ؛ والتزيينية منها تأتى فى مشاهد لا دور لها إلا تدعيم العلاقة ؛ وأما لسان الحال فصلته بالعلاقة وثيقة كما سوف نرى . هكذا تبدو لنا العلاقة جوهر بنية اللغة ، وجوهر بنية الرواية . فماذا يتبقى ؟ يتبقى للعلاقة أمر واحد .

ثالثا : لغة الكتابة والانقطاع :

ماذا يتبقى بعد إبراز العلاقة ثم دعمها وتعميمها ؟ يتبقى تفسيرها عبر لغة الكتابة ، المنعكسة فى بنية اللغة انفعالا ، وفى بنية الرواية إضافة .

I لغة الكتابة أو التفسير :

هى ما تبقى من النص ؛ وبعبارة أوضح هى كل ما عدا الحوار العامى (لغة الكلام) ، والسرد ، بما فيه القصص (لغة القراءة) . والمتبقى قليل .

١ ــ حيزها :

تتكون هذه اللغة من مقاطع متفرقة فى النص ، تصغر فتقتصر على جملة واحدة أو بعض جملة ، وتكبر فتمتد على فقرة أو أكثر ؛ ومن الحوار الدائر بين الخبيرين . وتتخلل لغة القراءة وحدها فتتوزع فى جوانبها على نحو خاص ، سندرسه فى حينه . وإذا كان نص الحوار المذكور محدد المعالم ، سهل الحصر ؛ إذ يكفى لذلك العودة إلى النص (١ ، ٥٣ منذ « فقال الإنكليزى لرفيقه » حتى ٦٤ « أى بمعجزة أخرى غير الأهرام ») ، فإن المقاطع الأخرى أصعب تحديداً . لكنها ــ مع ذلك ــ تتحدد ؛ وحدُها أنها تتميز عن النص المحيط بما سميناه « الكثافة » . وهذه السمة هى الرابط بينها وبين الحوار المذكور .

هذه الكثافة تسم أحياناً مقطعاً قصيراً ؛ ومثاله هذا المقطع المحصور بين « كلهم متعارفون . . . » و « كأنهم لم يخلقوا لغيره » (١ ، ٤٩) ، وأحياناً مقطعاً أطول ، يمتد على أكثر من فقرة ؛ ومثاله ما يأتى فى مطلع الفصل ٢٤» (٢ ، ٢٤٠ الصفحة بكاملها) . ويشمل أحياناً أخرى جملة واحدة ، كما فى قوله « وكأنه معبود وسط عباد مؤمنين » (١ ، ٥٠) ، أو مقطعاً من جملة ، كما فى قوله « المهرج الأعظم » ، الوارد فى مطلع الصفحة نفسها (١ ، ٥٠) . لكن هذه المقاطع كلها إذا جمعت طرفاً إلى طرف فإنها لا تكاد تقارب العشرين صفحة من حجم الكتاب ، فإذا أضفناها إلى الحوار تكونت لغة الكتابة مما لا يكاد يتعدى الثلاثين صفحة [٢٧] ، فتكون نسبة هذه اللغة إلى اللغتين الآنفى الذكر نسبة ٣٠ إلى ٥٠٣ ؛ وهى نسبة ضئيلة ، ولكنها قمينة أن تغير مجرى الرواية ، نظرا لطبيعتها .

٢ ــ طبيعتها :

أول ما يلفت الانتباه فى هذه اللغة هو أنها تقتصر على الوصف دون الحدث . فهى تصف الناس فى المقهى حول المهرج ، وتصف الشعب مجتمعا فى المرض (١ ، ١٠) والطفل يرضع من العجل (٢ ، ٣٠) ، وتصف سنية بأنها إلهة الشـ ٢ ، ١٦٧) ، لكنها لا تدخل مباشرة فى سرد الحركات ولا الأحداث . صحيح أنها تستعمل فى الحوار بين الخبيرين ، غير أن ما يميز هذا الحوار عن غيره هو كونه ، هو كذلك ، لا يأتى بخبر جديد ، ولا يطلع القارىء على حدث جديد ، كما هى الحال فى ألوان الحوار الأخرى ، كما أنه لا يشكل ، فى بنية الرواية ، حدثاً يطور بقية الأحداث أو يضيف إليها جديداً . إنه وصف لتاريخ مصر ، ولطبيعة مصر ، جغرافية وشعباً .

(أ) الوصف الداخلى من الخارج :

يراد لهذا الوصف أن يكون داخليا عميقا ؛ أن يصف الأعماق . لنقرأ (٢ ، ٦٠) :

« إنى أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التى شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل (. . .) نعم كانت أجسادهم تدمى ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ، لذة الاشتراك فى الألم من أجل سبب واحد » .

« إننى أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة فى هذا الكدح المشترك » . (٢ ، ٦١) .

فالموصوف هنا هو هذه « اللذة الخفية » بـ « الاشتراك » . وهل هذا إلا إحساس بعاطفة داخلية . هذا فى الحوار ، أما فى المقاطع المبثوثة فنقرأ :

« وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعا ، كأنهن فى صلاة جمعة » . (١ ، ٦٥) .

والموصوف هنا أيضا « فكرة توحّد » . وهل هناك وصف أكثر داخلية من وصف فكرة لم يعبر عنها ؟ فالوصف إذن داخلى .

داخلى ، إلا أنه برؤية من الخارج ، أو كما يعبر بوث[٢٨] ينم عن مسافة كبيرة بين الراوى والشخصيات . ولنوضح قصدنا . هل هذه « اللذة الخفية » أو هذه « الفكرة » التى توحد ، تتجلى عفويا من خلال تصرفات الشخصيات المعنية أو حديثها ، أو من خلال وصف الراوى لها وصفا سابقا ، بحيث إن القارىء يتوقعها أو ، على الأقل ، يستشعرها قبل أن تذكر صراحة ، بل يستغنى بهذا التوقع أو الاستشعار عن ذكرها صراحة ؟ لا ، قطعا لا . إن هذا الوصف ينضاف إلى الوصف السابق أو السرد السابق ولا ينبع منها . إنه فعل الراوى ؛ إنه رؤية الراوى الخاصة ، تلك الرؤية التى تنشأ من خارج الشخصيات لتصف شيئا ما فى داخلها . وهكذا يأتى هذا الوصف أقرب ما يكون إلى اقتحام الراوى للنص . هذا هو الوصف برؤية من الخارج ، أو البعد بين الراوى والشخصيات . إننا لواجدون فى نسيج النص ما يؤكد ذلك صراحة . ففى النص الثانى المذكور آنفا نجد : « حتى ليخيل للرائى أن . . . » أى رأى هو هذا ؟ أليس هو الراوى أولا ؟ أليس هو من يتخيل هذه العاطفة دون أن يستدرجها مما سبق ، ويفتقها من داخل النص ؟ وفى النص الأول نجد : « إننى أوقن » ، « إننى أؤكد » . فهل من حاجة بعد إلى مزيد من وضوح ؟ الـ « أنا » ؛ « أنا » شخصية لسان الحال ، ومن ثم « أنا » الراوى هى التى توقن وتؤكد . وبتعبير آخر ، إن موقع الراوى من الرواية فى كلا الموضعين كموقع الخبيرين من تاريخ مصر .

ولعل هذه السمة فى الوصف تطبع كل وصف داخلى فى الرواية ، حتى ما يأتى منه خارج لغة الكتابة أو على حدودها . منه مثلا ما يذكر عن رغبة كل من محسن وعبده وسليم المفاجئة فى الانفراد بحيز مستقل (١ ، ١٠٦ و ١ ، ٢٠٦ و ١ ، ٢٢٢) ، وما ذكر عن حال كل من مصطفى وسنية بعد اكتشاف كل منهما للآخر (٢ ، ١٥٥ و ١٦٥ و ١٧٨ . .) ؛ فهذا الشعور لا يستدرج من الداخل بشكل عفوى مقنع ، بل يقحم من الخارج .

ولعل فى ذلك ما يفسر كون هذه المقاطع الوصفية لا تدخل تماما فى لغة القراءة ، كما أنها لا تندرج حقيقة فى لغة الكتابة ، فكأنها جسر بينهما ، أو بين الراوى المختفى وراء النص ، والراوى الذى يقتحم النص اقتحاما . وهذا الاقتحام بادٍ فى اللغة شكلا ومضمونا .

(ب) الشكل أو الانفعالية :

رأينا أن الكثافة هى السمة التى تدمغ هذه اللغة ، فإذا بالنص يستوقفك بالمعنى الأصلى ، يطلب منك التوقف . والنص الآخر المحيط به يقتصر دوره على تقديم المعنى أو الدلالة ثم يختفى ؛ ينسحب من بين ناظريك أو شفتيك ، وكأنه يعتذر عن إرباك تقدمك فى القراءة . لا صورة ، لا تشبيه ، إلا ما ندر وخف ، وأقل ما يمكن من الأسلوبية . كتابة بيضاء ، كما يقال اليوم . أما هذا النص فعلى العكس : إنه يضج بأساليب البديع والمعانى ولا سيما البيان . وهذا هو مصدر كثافته . لكن كيف توظف هذه الكثافة ؟

توظف أولا فى إضفاء صفة « الإنشائية » على النص ، كما يقول ياكبسون[٢٩] والإنشائية هى تأكيد آلة التواصل ، أى اللغة ، أكثر من - أو مثل - تأكيد المعنى . ومظاهر التأكيد هنا واضحة فى الأمثلة المضروبة فى المقدمة ، عند الحديث عن المستوى الثالث ؛ إذ يبرز التشبيه ، والتشبيه التمثيلى ، والتكرار ، وانتقاء الألفاظ . . . وهذه الأساليب وما يشابهها موجودة أيضا فى الحوار . لنراجع بعض المقاطع منه :

« إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التى كانت تجعل من هذا الشعب كله فردا واحدا ، يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الهائلة عشرين عاما وهو باسم الثغر ، مبتهج الفؤاد ، راض بالألم فى سبيل المعبود . إنى أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التى شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها ، كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل . . . إنما كانت تسير إلى العمل زرافات وهى تنشد نشيد المعبود ، كما يفعل أحفادهم يوم جنى المحصول . نعم كانت أجسادهم تدمى ، ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ؛ لذة الاشتراك فى الألم من أجل سبب واحد . .

وكانوا ينظرون إلى الدماء تقطر من أبدانهم فى سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخمور القانية تقدم قرابين إلى المعبود . . . هذه العاطفة ، عاطفة السرور بالألم جماعة . . . عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للأهوال من أجل سبب واحد مشترك . . . عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية ، والاتحاد فى الألم بغير شكوى ولا أنين . . . هذه هى قوتهم . . . » (٢ ، ٥٩ - ٦٠) .

فالتكرار فى المرادفات : حماقة ، جهل ، الآلاف المؤلفة ، عاطفة ألم . . . وفى التعابير : باسم الثغر ، مبتهج الفؤاد . . . وذلك الطباق أحيانا : لذة الألم ، السرور بالألم . . . وذلك التقابل : الدماء تقطر من الأبدان كالخمور القانية تقدم قرابين . . . ذلك كله تأكيد للغة ، وإنشائية .

لكن الإنشائية ترافقها صفة أخرى ، قد تكون هى الهدف : الانفعالية ، حسب تعبير ياكبسون أيضا . والانفعالية هى تأكيد أهمية القائل ، على المتكلم . هى بروز المتكلم من خلال السطور والكلمات ليعبر عن موقفه ، عن شعوره ، عن انفعاله . وكل الأساليب المشار إليها ترمى إلى هذا الهدف . فهل تكرار « مبتهج الفؤاد » بعد « باسم الثغر » إلا تدخلا من الراوى ، لفتا لانتباه القارىء إلى أهمية العبارة الأولى ؟ وهل تكرار « عاطفة » ، « ألم » ، « اتحاد » ، إلا للهدف نفسه ؟ لإبراز الأهمية التى يعلقها الراوى على هذه الكلمات ؟ وكذا يقال عن الأساليب الأخرى . لكن هناك علامات أخرى بادية فى كل من الحوار والمقاطع الأخرى ، تدل على الانفعالية . منها نوع الكلمات والتعابير المستعملة ، وكلها تحيل إلى عاطفة ، لا إلى فكر : مبتهج ، فؤاد ، قلب ، معبود ، ألم ، شعور ، عاطفة ، إحساس . . . ومنها كذلك الصفات الكثيرة الشديدة الوقع ، والمتكررة أحيانا : [الخمور] القانية ، [الاحتمال] الباسم . . . ومنها أيضا - وذلك وقف على الحوار - تأكيد الـ « أنا » : أوقن ، أؤكد . . . ومنها أيضا استعمال أسلوب إنشائى بدل الأسلوب الخبرى ، بالاستفهام :

« هل رأيت ؟ أوجدت أفقر ؟ أتسمع ؟ ألا تخال ؟ » (٢ ، ٦٠ - ٦١) . « ولكن هل يستطيع النوم والقلب يقظان ؟ » (١ ، ١٠٧)

أو بالتعجب : بأفعل التعجب : « ما أعجبهم شعبا ! » (٢ ، ٦١) ؛ أو بعلامة التعجب ـ وما أكثرها :

« كأنه عابد وثنى لشرفة لا روح فيها ! » (١ ، ٥٧)
« كما لو أنه باب الله ! » (١ ، ٦٥) .
« كأنها إله شاب ! » (١ ، ٧٤) .

كل هذه التراكيب والأساليب تؤكد الانفعالية بل توليها الأولوية على الإنشائية . والانفعالية إن هى الا اقتحام القائل لقوله .

(ج) المضمون أو الكلمات المحور :

هذه اللغة الانفعالية تتمحور حول كلمات ثلاث : الجماعة ، القلب ، المعبود ، وما دخل فى حقلها المعنوى . فينضاف إلى كلمة قلب : عاطفة ، شعور ، لذة ، ألم ، سعادة ، سرور ، رضى ، غناء ، نشيد ـ ولا سيما ـ إحساس . وينضاف إلى « معبود » : إيمان ، كعبة ، إيزيس ، خوفو ، معبد ، خطيب جمعة ، واعظ كنيسة ، مصحف ، ـ وخاصة ـ إله ، آلهة. وينضاف إلى « جماعة » : كل ، معا ، نفس ، عين ، مصادر « اشترك » ، و« اتحد » و « اجتمع » ومشتقاتها ـ ولا سيما ـ واحد . هذه الكلمات من خارج السياق ؛ وهى تعبر عن موقف ، هو موقف الراوى ، لأسباب عدة : منها ما هو مباشر جدا ؛ إذ إنها تأتى فى سياق هذه اللغة ، حيث الوصف من خارج ؛ ومنها أن هذه الكلمات تحمل شحنة انفعالية ؛ والانفعال أيضا من خارج ، بما أنا رأينا أنه يحيل إلى الراوى . ومنها أخيرا ـ وهذا هو الأهم ـ أن هذه الكلمات تختص بهذه اللغة ، وتكاد تنعدم كليا من لغة الكلام ولغة القراءة . فهى إذ تمحور لغة الكتابة تكاد تنسحب مما عداها . وذلك مما يؤكد الانقطاع الواضح بين هذه اللغة وما عداها . الانقطاع ، لا القطيعة ؛ إذ إن هناك علاقة بين المجموعتين . فما هذه العلاقة ؟

٣ ـ دورها أو التفسير :

إذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة رأينا أنها تجىء عادة بعد مشهد ـ أو جزء من مشهد ـ حوارى أو وصفى لتضيف إليه شيئا . فالحوار الأنف الذكر يرد بعد أن نكون قد زرنا الريف مع محسن ، ودخلنا معه فى بيوت الفلاحين ، وتعرفنا ما بدا للراوى مهما فى حياتهم وتصرفاتهم ، قبل أن نغادر هذا الريف مع محسن إلى المدينة . فالحوار يتوج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع المبثوثة . فالراوى يصف لنا مثلا زنوبة فى مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرن جميعا إلى الباب قبل أن يستأنف : « كأنه باب الله ، وكان يرتسم . . . » (١ ، ٦٥) . فالتشبيه وما يليه ، كما الحوار فى المثال السابق ، يبدو مكملا لوصف لم يكتمل[٣٠] .

إنه وصف لم يكتمل فيكمله نص آخر منقطع عنه ؛ يكمله إذ ينقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح تعامله معلمته معاملة البهيمة (٢ ، ١٩ ، ٢٣) ، أو يتخاصم مع بدوى (٢ ، ٢٤) ، أو يشرب الشاى مع زملائه ، أو يتضامن مع جاره المفجوع بجاموسته (٢ ، ٣٤) ـ هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء الذهنى البديع المتجلى فى حديث الخبير الفرنسى وبرهنته على الفرح بالعذاب معا فى سبيل المعبود ، وعلى القلب الذى تستخرج منه الأهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات إلى سحر الشيخ سمحان يستنجدنه ، كل واحدة لقضيتها ، أن أرواحهن ذائبات فى واحد ؛ فى موقف دينى سام ؟ لا ، قطعا لا ! أكثر ما يقال إنه يستشم من الأول شىء من التضامن ، ومن الثانى شىء من الاهتمام المشترك ؛ وشتان بين المستشم والمفسر . فهذا النص المكمل لا ينبع من النص الأول ويفتقه ، بل يلقى عليه من الخارج أيضا تفسيرا هو تفسير الراوى .

ولذلك نرى هذا الراوى ، عندما تعوزه الحيلة ويخفق فى إيجاد نوع من الصلة الشكلية بين الوصف والتفسير ، يلجأ إلى الشرح الذهنى المباشر . فها هو ذا ، بعد أن ذكر مشهد الطفل والعجل يرضعان معا ، يتدخل مباشرة فى النص : « لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه . . . » (٢ ، ٣١) . إنه التفسير الخارجى المحض ؛ فعلام ينصب ؟

إنه ينصب على العلاقة التى نسجتها لغة الكلام ، ثم دعمتها وعممتها لغة القراءة ، ليعطيها الأبعاد التى شاءها هو . فإذا رأينا فى لغة الكتابة وحدة متكاملة ، ودرسناها انطلاقا من هذا المنطلق ، لتراءى لنا أنها فى مجملها توضح جوهر هذه العلاقة وبعديها الأفقى والعمودى ؛ وقد نجد هذه الجوانب الثلاثة أحيانا فى المقطع الواحد .

(أ) جوهر العلاقة أو « القلب » :

تتكرر كلمة قلب وما يدخل فى حقلها الدلالى أكثر من أية كلمة أخرى ؛ إذ يبلغ عدد ورودها أكثر من ١٥٠ مرة . صحيح أنها تتدرج فى النص ، زمنيا ، بعد كلمة « الجماعة » إلا أنها تحتل المقام الأول إذا ما اعتبرنا أماكن ورودها ، وما يخصصه الراوى لها من شروح[٣١] . وهى تأتى لتؤكد أن المحرك الأساسى عند الشخصيات التى تعج بها الرواية من أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى والمسافرين فى القطار والفلاحين والطلبة ثم الجمهور المصرى قديما وحديثا بأكمله إنما هو « الإحساس » الذى مركزه القلب . هذا الإحساس الذى يجهلون وجوده ، فلا يسمونه ولا يعبرون عنه :

« أكثر من ذلك بكثير ، كأنما هم يسمعون منه شيئا يحسونه كلهم دائما ، ولكنهم ما كانوا يجرؤون على التعبير عنه ، أو أنهم كانوا يجهلون ما يحسون » (١ ، ١٣٤) .

« يجهلون ما يحسون » . وتنبسط أحداث الرواية لتجعلهم يتعرفون ما يحسون ؛ وفى تعرفهم هذا ولادة جديدة . وأول المولودين حقا هو محسن ، الذى كان أول من حظى بمقاربة سنية « فأحس بالدم يصعد فى رأسه ، وشعر بنشوة حارة » (١ ، ٩٨) ، ثم « لأول مرة أحس بالحنق على تلك العيشة المشتركة » (١ ، ١٠٦) ، ثم كان أول من عبر عن هذا الإحساس بتحديده للقلب : « وظيفتنا بكرة حاتكون التعبير عما فى قلب الأمة كلها . . . لو تعرفوا قيمة القدرة على التعبير عما فى النفس ؛ عما فى القلوب » . (١ ، ١٢٩) وكان أول من شرحه للطلاب : « رأس الموضوع : الحب » (١ ، ١٣٠) . ثم تبعه عبده فاقترب من الحضرة ـ من سنية ـ و« أحس إحساس محسن » (١ ، ٢٠١) ، وتحرك قلبه . ثم تبعه سليم ذو الطبع الجسور ، فما إن رأى سنية حتى خط رسالته : « لقد أحببتك حبا لم يحبه أحد من قبل أبدا » (١ ، ٢٣١) . وولد على هذا الحب أيضا مبروك وزنوبة ، وعبر كل منهما عنه بطريقته الخاصة ، وإن لم يسمه[٣٢] ثم يعبر عنه الآخرون : المسافرون فى القطار « عاطفة الرحمة ، وطيبة القلب ، وارتباط

الأفندة » ٢ ، ٦) ، ثم الفلاحون المتضامنون مع الفلاح الذى فقد جاموسته (٢ ، ٣٤) ، ثم مصطفى (٢ ، ١٣٨) ، ومن بعده سنية التى أحست بجمالها عندما أحست بمصطفى (٢ ، ١٥٥) ، وفهمت بشكل مفاجىء « أن الفضيلة أن تحب حبا ساميا رجلا سامى القلب والأخلاق » (٢ ، ١٦٤) . وفى النهاية يكتشف شعب مصر بأكمله - إلا الدخلاء فيه - القلب ؛ إذ إن « الجميع . . . أحس فى لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل » (٢ ، ٢٤١) . وهنا يندرج حنفى مع الجماعة .

القلب هو المحرك ، لكن العجيب أن القلب متميز عن العقل ؛ إذ إن الجميع يحسون بأشياء لا يعرفون معناها تماما . حتى محسن ، وهو أقربهم إلى العقلنة ، « أدرك ذلك بإحساسه العميق الخفى ، فقط دون أن يجسر العقل ولا الفم على القول بذلك » (٢ ، ١٠٧) . ويحسم الراوى الأمر بلسان الأثرى الفرنسى ؛ إذ يؤكد أنه لا تعارض بين العقل والقلب ؛ فثانيهما يشمل أولهما :

« ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون فى لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب . العقل والقلب عندهم كان يعبر عنهما بكلمة واحدة هى : القلب » (٢ ، ٥٦) .

(ب) البعد الأفقى أو « الجماعة » :

هذا المحرك الأساسى يوحد المصريين على اختلافهم فيجعل منهم جماعة . ولذا تكثر هذه الكلمة وما دار مدارها . والحقيقة أن الرواية تبدأ بتأكيد هذه العلاقة الأفقية ؛ فنرى « الشعب » يمرض معا (١ ، ١٠) ، ويأكل معا (١ ، ٢٦) ، ويتخاصم جماعة (١ ، ٣٧) ، ويجمع بين الخادم الفقير وسليل العائلة الغنية ، ويضحك معا (١ ، ٥٢) بل يحلق عند الحلاق نفسه (١ ، ٧٤) ؛ ونرى النسوة تجمعهن فكرة واحدة (١ ، ٦٥) ، والموسيقى تؤلف الجميع (١ ، ١٧٢) ، وكذلك السفر (٢ ، ٦) ؛ ونرى الفلاح يتوحد والفلاح (٢ ، ٣٤) ، بل الإنسان والحيوان (٢ ، ٣٠-٣٢) ، وتجمع الثورة أخيرا كل الناس ؛ فكلهم وقف على هذا الإحساس المحرك .

(ج) البعد العمودى أو « المعبود »

القلب محرك أساسى يمتد أفقيا فيخلق الجماعة ، ويمتد عموديا فيربط بين الجماعة والمعبود . هكذا يرى الطلاب فى محسن معبودا (« وتذكر محسن أنه كان هو أيضا بين رفاقه ذلك المعبود اللذيذ » ٢ ، ١٠٠) ، والنسوة فى الباب كعبة (١ ، ٦٥) ، وجمهور المقهى فى المهرج معبودا (١ ، ٤٩) ، وجمهور الحفلة فى الست شخلع إلاهة (١ ، ١٤٨) ، والناس فى الموسيقى معبودا كذلك (١ ، ١٧٢) ، وكذلك الفلاحون فى المحصول والشاى (٢ ، ٣٧ و ٣٩) ، وكذلك المصريون القدامى فى الفرعون (٢ ، ٦٢) ، وطبعا أفراد الشعب فى سنية (٢ ، ١٢١ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١٦) ، التى تبدو أحيانا كأنها إيزيس (٢ ، ١٤١-١٤٢) ، وأخيرا الشعب كله فى الزعيم المنفى . وبكلمة موجزة : لكل معبوده .

غير أن العلاقة بالمعبود غير العلاقة بين الجماعة ؛ فالجماعة دائما موجودة ، والإحساس بها دائما قائم . أما المعبود فيظهر ويختفى . ولحظات ظهوره هى اللحظات الحاسمة فى حياة الأفراد والجماعة . يختفى فيبقى القلب ينبض ، وتبقى الجماعة حية ، ولكن بشىء من التراخى ، وبشىء من الخمود ، وكأنهما يعيشان « بالقوة » - كما يقول الفلاسفة . وها هو ذا يظهر ، فإذا بالقلب ينفجر طاقة هائلة ، فيحيى الجماعة بانفجاره هذا . وهكذا الموسيقى : « وكان الموسيقى كذلك معبود يستطيع أن يرجع الخلق أجمعين إلى رجل واحد » (١ ، ١٧٢) . وهكذا « الشعب » استعاد قلبه كاملا عندما لقى المعبود فالتم حوله . وهكذا الشعب بأكمله ، ظهر له المعبود فانفجرت قلوبه ، والتأمت فى آن واحد : « ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت فى قلوبهم جميعا فى لحظة واحدة » (٢ ، ٢٤٠) . وقد عبر عن ذلك بشكل عقلى الراوى على لسان الأثرى الفرنسى (٢ ، ٦٣) :

« لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم . إن القوة كامنة فيه ، ولا ينقصه إلا شىء واحد ! . .
— ما هو ؟
— المعبود ! »

ولا شك أن القصد الأساسى عند الراوى هو إبراز هذه الناحية : أن الشعب وهو أولا قلب ، إن يلق معبوده تنفجر قواه وتبدُ وحدته . ولكن الراوى لم يبلغ ذلك إلا من خلال نص منقطع ، يقابله انقطاع فى البنية .

II - الانقطاع :

لغة الكتابة تنقطع عن لغة الفعل فى الرواية وتطل عليها من خارج مفسرة . كذلك تنقطع بعض مقومات الرواية عن مركبتها أو قاعدتها الرئيسة فتقابلها وتفسرها . وبعض هذه المقومات يواكب لغة الكتابة ، ولا يأتى إلا فى ركابها ؛ فى متنها ؛ وبعضها يستقل عن هذه اللغة ؛ وهو يمس الحدث .

١ — فى متن لغة الكتابة :

بدهى أن ما يأتى فى النص المنقطع لابد أن ينقطع هو أيضا . حد منطقى . وإذا كنا قد تتبعنا هذا الانقطاع فيما سبق ، فى وظيفة اللغة وفى بعض مضامينها ، فإنا نتلمسه الآن فى بعض مقومات الرواية : الشخصيات ، الاستطرادات ، الوصف .

(ا) الشخصيات :

يختار الراوى من بين الشخصيات الكثيرة التى تعج بها الرواية شخصيات معينة ، دورها الوحيد هو تفسير الحدث أو الحوار ، دون أن تشارك فيهما . إنما تطل عليهما من الخارج وتنقضى . هذا هو حال مهندس الرى الإنكليزى ، والأثرى الفرنسى ؛ فحديثهما يمتد على بضع صفحات ، ويتناول ما أخبرتنا به الفصول السابقة عن الريف فيعطيها المعنى المطلوب ، ويغيب القائل إلى غير رجعة . شخصيتان تقحمان فى الرواية لغرض التفسير وتختفيان دون أن تقوم بينهما وبين الشخصيات الأخرى أية علاقة أساسية . وكذلك هى حال « الأفندى » فى القطار : جُعل فى هذا الديوان من القطار لتفسير تصرف أهل الديوان الاجتماعى ، ثم غُيِّب كما غيب معه الديوان .

(ب) الاستطرادات :

ونقصد بالاستطرادات هنا تلك المقاطع التى تأتى بعد حدث أو حوار لتوضح مقصدا أو تزيل التباسا فى ميدان العلاقة الأساسية : دور

القلب . وكثيرا ما يأتى هذا الاستطراد شرحا عقليا لما يحس به القلب . فها هوذا محسن فى الريف ، يرى الطفل يرضع مع العجل ، والفلاح يعيش مع عائلته ودوابه ، فيحس إحساسا يقوم الراوى بنقله إلى لغة العقل (٢ ، ٣١) :

« لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يعجب فى نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطهر والبراءة » .

وينطلق الراوى فى تفسيره :

« إن الشعور بوحدة الكون لهو الشعور بالله » .

ويستشهد بمطالعاته ، وهى أبعد ما تكون عن فكر محسن :

« ألم يقل دستويفسكى : إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة دون أن يعلم ؟ » . فالراوى هو الذى يستطرد ويشرح . ويتكرر هذا الموقف فى كل الحالات التى تظهر فيها بعض القطيعة بين القلب والعقل ، أو بالأصح بين الإحساس والتعبير عنه عقليا ، أى فهمه .

(ج) الوصف .

ولا سيما وصف سنية وما تثيره فى الآخرين . وإذا كان الوصف الذى تحدثنا عنه سابقا فى لغة الكتابة وصفا داخليا يأتى من الخارج ، فإن الوصف المقصود هنا هو الوصف الخارجى الذى يأتى ليفسر أو ـ لنقل ـ ليبرر تعلق القلوب بسنية . فها هى ذى سنية لا يذكر اسمها إلا أردفه الراوى بصفات تدعو إلى الإعجاب (١ ، ٨٠) :

«التفتت بعينيها السوداوين كعينى الغزال ذوات الأهداب السود الطوال» .

«غض نظره أمام عينيها السوداوين الخلابتين» (١ ، ٨٦) .

«فصاحت سنية الجميلة بإعجاب» (١ ، ٨٧) .

«شعرها مقصوص على أحدث طراز . نحرها العاجى غاية فى البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير ، الشعر غاية فى السواد ، يلمع لمعانا أخاذا كأنه قمر الأبنوس . . . إيزيس» (١ ، ١٤٣ - ١٤٤) .

فلا شك أن إقامة الشبه الجسمانى بينها وبين إيزيس ، ونعتها بشتى صفات الجمال فى كل أجزاء جسمها ، وكلما ورد ذكرها ، إن هو إلا تبرير وتفسير لتعلق القلوب بها ، بل هو التبرير الوحيد ؛ إذ إن صفاتها المعنوية الأخرى لا تظهر إلا فى النهاية ، وإلا لمصطفى دون غيره ، وبشكل مفاجىء غير مقنع[٣٣] . هكذا تأتى المزايا الجسمية متكررة ، تكرر اسمها لتفسر عاطفة الجميع نحوها . فالوصف الخارجى ، كما الشخصيات والاستطرادات ، تأتى من الخارج مفسرة ما لم يفسر نفسه .

٢ - الحدث :

فى الحدث تتجلى القطيعة فى أجلى وجوهها . والحدث فى الرواية على أنواع ؛ منها الحدث الصغير المندرج جزءا صغيرا فى مشهد كبير ؛ ومنها الحدث - المشهد ، المبنى على نموذج المشهد الأساسى[٣٤] ؛ ومنها الحدث المحور .

(أ) الحدث الجزئى :

ومثاله تتمة حوار لا تنبع من موضوعه الأساسى ، بل ترد اعتباطا لتحمل فكرة تدور فى مدار العلاقة الأساسية ومضامينها . فها هو ذا عبده ساخطا على زنوبة بسبب ما تقدم من طعام فتبرر نفسها يقولها إن طعامها هذا معد لمبروك ، فيجيبها على الفور : «ومبروك مش بنى آدم ؟ . . . ومبروك مش واحد منا ؟» (١ ، ٤٢) . فالحوار يؤكد مضمون العلاقة الأساسية : الوحدة ، غير أنه يأتى فى سياق لا يستدعيه ؛ إذ إن كل ما سبق وما لحق يؤكد المعيشة المشتركة . لكن الراوى أراد من خلال هذه الإضافة المنقطعة أن يستغل المناسبة لتعميق تفسيره للأحداث . وهذا ما يؤكد أن الراوى لا يكتفى بسرد الحوار ، بل يستغرق فى السرد الذى يستكمل المعنى نفسه (١ ، ٤٣) :

«ما إن قال عبده هذا حتى وجد من «الشعب» تصديقا واستحسانا ، مملوءين قوة وحماسة عجيبتين» .

وكأنه فطن إلى هذا التصنع فجعل مبروك يحس «مجرد إحساس سريع مر كالبرق» بهذا التفاوت بينه وبين محسن . ومثل هذه التتمات كثير ؛ منها ما يعقب هذا المشهد مباشرة لتفسير موقف محسن من «الشعب» خصوصا ، ومن الفروق الاجتماعية بشكل عام ؛ إذ يعود الرواى إلى ماضى محسن لإعطاء لمحة عنه تسير هذا المسار .

(ب) الحدث المنمذج :

ومثاله المشهد القصصى الذى يجمع بعضهم حول الدكتور حلمى . وإذا كان هذا المشهد فى شكله تعميا للمشهد النموذجى (حياة «الشعب») ، أى إبراز لاتحاد الجميع حول فكرة واحدة متمثلة فى شخص ما ، فإنه فى مضمونه المختار اعتباطا يؤكد مضمونا من مضامين العلاقة الأساسية نفسها : الوحدة . ويكفى لتبيان ذلك أن نذكر بأن الحدث الأساسى فى هذه القصة هو تضامن القردة واتحادهم تجاه الخطر المحدق . ويأتى القصص اعتباطا ليؤكد ما تريد الرواية إبرازه .

(جـ) الحدث المحور :

لقد ظهر لنا فى ما سبق أن للرواية ثلاثة محاور ؛ أولها سنية ، أو بالأحرى علاقة «الشعب» بسنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ، أو علاقة مصر بالزعيم ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية فى مصر . وقد بينا أن هذه المحاور لا تتراكب عضويا فيما بينها . فإذا كان المحور الأول هو الأساسى ، فإن الثالث ، كما رأينا ، ينفصل عنه ليعمم على جغرافية مصر وتاريخها وفئاتها الاجتماعية المتباينة العلاقة ، البادية فيه عبر مشاهد ينقطع بعضها عن بعض كذلك ، وتتراكم ولا تتنامى . والحقيقة أن فى هذا التعميم عبر التراكم شيئا من التفسير ؛ وذلك لسببين : الأول أن فى تكرار العلاقة نفسها بنفس المضامين تأكيدا عليها يقسر انتباه القارىء على الاتجاه اتجاها معينا فى الخط المقصود . والثانى أن فى خلال لغة الكتابة المبثوثة فى مشاهد التعميم تفسيرا مباشرا لما يجرى من أحداث فى المحور الأول ، هو تفسير واستباق للأحداث .

استباق للمحور الثانى ؛ ولعله الاستباق الوحيد ؛ إذ إن هذا المحور يأتى وكأنه على قطيعة شبه تامة مع ما سبق ، بل إنه ينبنى على حدث منقطع تمام الانقطاع عن الأحداث الأخرى . فبينما تدور الأحداث بطيئة حول تطور العلاقة سلبيا بين «الشعب» وسنية ،

وإيجابيا بينها وبين مصطفى ، دون الاهتمام بأى حدث خارجى ، وبأى موقف اجتماعى وكأن هذه الشخصيات جزيرة فى قلب المجتمع ، يحاذونه دون أن يخالطوه حقا (ولا نستثنى من ذلك أحداث المحور الثالث) ، إذ بـ «الشعب» ينبذ اهتمامه الوحيد لينصب كليا فى غمار هذا المجتمع الذى كان يعيش فيه دون أن يراه .

ومما يضاعف من الإحساس بهذه القطيعة فُجائيتها ؛ فهى تأتى دون تمهيد وعلى حين غرة . هذا الحدث ينقطع عن المحور الأول كما ينقطع عن المحور الثالث . وإذا كانت الصلة الوحيدة بينه وبين المحور الثالث هى بعض الاستباق ، فلعل الصلة الوحيدة - وهى واهية واعتباطية - بينه وبين المحور الأول هو هذا الإجماع بين «الشعب» على الاهتمام بسنية ؛ إذ إن حنفى - لأول مرة - بدأ يشارك «الشعب» عشقه الحزين : «منديلها معانا ... منديلها معانا ... يا سيدى منديلها ... منديلها الحلو ... الحلو ... الحلو ...» (٢ ، ١٩٧) - وهذا النقاء الروحى الذى أنتجه العشق الجريح :

> «ومرت الأيام ، وإذا تلك الحياة بجوار محسن ، واقتسام هذا الحزن الجميل ، يقتل فيها كل عاطفة شر أو حقد نحو سنية أو مصطفى ، بل أعجب من هذا أن سنية قد تغيرت فى عين سليم فنسى فيها المرأة المادية ذات الجسم المغرى والثديين البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا اسما معنويا ، لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله ... ويشاهدون ويرثون لعذاب هذا الصغير المؤثر فى سبيله» (٢ ، ١٩١) .

فالحدث منقطع تمام الانقطاع - أو يكاد - عما سبق ، إلا أنه الحدث الوحيد المفسر له . إنه يفسره إذ يتوجه ، وإذا هو حذف فقدت الرواية كامل معناها ، ولم يبق منها إلا قصة باهتة ، واستطرادات لا جامع بينها . إن «عودة الروح» هى أولا وأخيرا قصة التقاء شعب مصر بمعبوده مصر ، أو من يمثلها : الزعيم المنفى . التقاء القلب - والشعب قلب - بمعبوده لينفجر وحدة وطاقة . وما لقاء «الشعب» - ولم يكن اختيار التسمية عبثا - بمعبودته سنية - وليس عبثا أيضا الجمع بين سنية ومصر[٣٥] ، وتصوير سنية بملامح إيزيس[٣٦] - ليس إلا صورة للقاء الأول وهو الجوهرى . لهذا لم يكن اللقاء الأول إلا تحضيرا لما سوف يأتى . ولعله لهذا لم يكتمل ، لأنه لو اكتمل لاكتفى بذاته ، وشوه معنى اللقاء الأساسى ؛ إذ إنه ، لو تم ، لأقصى أكثر أفراد الشعب عن الهدف ، فى حين أن اللقاء المقصود شامل ، يجمع كل من كان من الشعب ؛ كل مصر ما عدا الأغراب (٢ ، ٢٤٢) :

> «ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها . ولم يفهم أحد إذاك أن هذه العاطفة انفجرت فى قلوبهم جميعا لحظة واحدة ، لأنهم كلهم أبناء مصر ، لهم قلب واحد» .

فالمحور الأخير المقتصر على بضع صفحات ، هو وحده الذى يعطى الرواية معناها ويفسر ما سبق إذ يكمله فى قطيعة شبه تامة .

هكذا ينقطع الحدث بعضه عن بعضه ليفسر ، كما انقطعت بعض عناصر واردة فى متن لغة الكتابة عن عناصر الرواية الأخرى لتفسرها ؛ وما ذلك إلا صورة عن لغة الكتابة نفسها ، تأتى من خارج لتفسر موضوعا خارجا عنها .

رابعا : العلاقة المفقودة

تراكب اللغات ، أو البحث عن العلاقة المفقودة :

منذ الصفحة الأولى من الرواية ، صفحة العنوان ، يوجه المؤلف الضمنى[٣٧] فكر القارىء ، مشيرا إلى بعد أساسى من أبعاد العلاقة التى ترمى الرواية إلى إبرازها ، ألا وهى الوحدة أو التوحد ، أى الاجتماع فى واحد ، «حيث الكل فى واحد» (١ ، ١) . إذ ذاك تبدأ اللغة التفسيرية ؛ لغة الكتابة ؛ مشيرة إلى الاتجاه الجديد ؛ إلى هدف الرواية . ثم يفتتح الجزء الأول بـ «تمهيد» هو مشهد مقتضب ومنقطع عما سواه ، يفسر روائيا معنى الاستهلال ويؤكده ، يمتزج فيه الحوار المقتضب (فى لغة الكلام) بالسرد ، مع بعض الوصف الخارجى ، مكملا الحوار (فى لغة القراءة) بالتفسير[٣٨] ، (فى لغة الكتابة) . عند ذاك يتضح بعض الأسلوب الروائى : مستوى أول ، يشمل لغة الكلام ولغة القراءة ؛ وهو عرضى ؛ يعرض مشهدا ما ؛ ثم مستوى ثان يقتصر على لغة الكتابة ؛ وهو تفسيرى . والأساسى هنا هو أن العلاقة بين المستويين واهية ؛ إذ إن المستوى الثانى يسقط من الخارج بشكل يكاد يكون كليا ، ليوجه الحوار والحدث فى الاتجاه «الصحيح» المتوخى ، الذى بدونه تفقد الرواية معناها العميق . وما يتوخى هنا هو تأكيد «الكل فى واحد» .

ثم تتوالى الفصول فتعمق كلا من المستويين وتوسعهما . يتوسع المستوى الأول فيستقل فيه الحوار عن السرد ، أو لغة الكلام عن لغة القراءة ، استقلالا واضحا ، فيستقيم بذاته ، ويتكامل مع الآخر . يستقل الحوار بوظيفته التماسية الغالبة ، التى لا تلغى - ولا يمكنها أن تلغى - وظيفته الإحالية ، ليؤكد أن حياة «الشعب» هى أولا حياة تواصل ، وأن التواصل عنده يقوم لذاته ، ويقصد ذاته ، فيبرز بذلك معنى الجماعة ، الذى يحيل إلى المؤشر البادى فى الاستهلال : «الكل فى واحد» . ويأتى السرد ليضع الحوار فى إطاره ، فيتضح مدلوله ، وليقوم مقامه أحيانا ؛ إما تجنبا للإطناب - حين يدور القول حول «الشعب» - أو تعميما لسمة التواصل على فئات اجتماعية ودينية وإقليمية متنوعة ومختلفة السن (المقهى ، حلقة الدكتور حلمى ، فى مقام الشيخ سمحان ، قصص محسن ، المدرسة) . ويتكامل الاثنان ليؤكدا من خلال المسرحانية وتسطيح الشخصيات أن المهم هو هذا التواصل ؛ هذه العلاقة بين الأفراد . فالمسرحانية حركة متواصلة ؛ والحركة علاقة ؛ وهى هنا علاقة ذات مضمون دلالى ضحل . والشخصيات المسطحة تشير إلى أن الجوهرى ليس فى تفاعل العواطف والأفكار فى الشخصية الواحدة ، أى ما يدور داخل كل شخصية ، بل ما يدور خارجها ؛ أى فيما بينها وبين الشخصيات الأخرى من علائق . إنهما يتكاملان على هذا الشكل فيما هما يبرزان علاقة أخرى ، تحتل شيئا فشيئا مركز الصدارة ، هى علاقة «الشعب» بسنية وما يوازيها ؛ أى العلاقة بين زنوبة ومصطفى . إنها تحتل مكان الصدارة دون أن تتوطد بشكل طبيعى مقنع . وهى تكاد تسقط إسقاطا لإبراز

بعد آخر فى العلاقة هو بُعد القلب وارتباطه بالمحبوب . وهنا يبدأ البحث عن العلاقة المفقودة ، أو البعد المفقود فى العلاقة . ويبقى نمط العلاقة البادى قبلا هو المسيطر : العلاقة الصرف .

وينبسط المستوى الثانى ، أى لغة الكتابة ، موازيا للمستوى الأول فيواكبه فى كل فصل من الفصول أو يكاد ، ليؤكد العلاقة الأولية : «الكل فى واحد» . ولنضرب أمثلة هى قليل من كثير :

- «كلهم متعارفون ، وكلهم يختلفون إلى هذه القهوة الصغيرة فى عين الميعاد» (١ ، ٤٩) .
- «إنهم فقط قوم وجدوا النعيم فى الضحك جماعة» (١ ، ٥٢) .
- «وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعا كأنهن فى صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس فى لحظة عن أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب فى شىء واحد : المحراب» . (١ ، ٦٥ - ٦٦) .

إلا أن انبساطه يأتى على النحو نفسه الذى أوضحناه سابقا : تفسيرا خارجيا لحدث أو لمشهد ما ، ليميل به إلى الاتجاه المقصود ، دون أن تكون حركة الحدث أو المشهد الداخلية متجهة عفويا هذا الاتجاه . وكأن الراوى قد انتبه إلى هذا التوازى الصارخ بين المستويين ، فأقحم فى المستوى الأول مقاطع من المستوى الثانى ، ليؤكد مصداقية تفسيره ، كأن يقول مبروك مثلا :

« - بلا قافية . . . يا ماحلى الخصام جماعة» (١ ، ٣٧) .

ليس لهذا القول دلالة تنبثق من المشهد نفسه ، تبدو كأنها تفسير ، أو بالأحرى تبرير لتفسير الراوى . وتتعمق على هذا النحو أيضا فتدخل فى العلاقة بعدين جديدين : القلب والمعبود . وإذا كان للأول بعض العلاقة الطبيعية بالمستوى الأول ، نتيجة لعلاقة الحب التى تربط أفراد الشعب بسنية ، فالثانى يتسم بالمجانية المطلقة ، التى لا يبرأ منها البعد الأول كل البراءة . ترسم لنا لغة الكتابة القلب «إلها» («والقلب يقظان كأنه إله» . ١ ، ١٠٧) - وهذه كلمة كثيرا ما تتردد فى الرواية - وليس فى المستوى الأول ، على الأقل فى هذا الجزء ، ما يبرر هذه الأهمية ، بالرغم من موقف «الشعب» من سنية ، ولكنه يبرر نفسه بنفسه . وليس الفصل السابع ، حيث يفسر محسن معنى القلب ومرادفه الحب ، إلا محاولة للتفسير من الداخل ؛ أى لسكب المستوى الثانى فى قالب مستعار من المستوى الأول ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة المتعلقة بالقلب من خارج سياق المستوى الثانى للإشارة مرة أخرى إلى دلالة سابقة على الكتابة ؛ إلى هدف مقصود إليه سلفا . وكذا يقال عن المعبود . المهرج معبود ؛ والباب المؤدى إلى مقام الشيخ سمحان معبود (محراب) ؛ ومحسن بين رفاقه معبود ؛ والست شخلع بين تختها وجمهورها معبود ، والموسيقى معبود ، والدكتور حلمى فى حلقته معبود ، وكذلك بالطبع سنية . ولسنا فى حاجة إلى شديد جهد لإبراز مجانية هذه المقولة ؛ فهى أيضا تأتى من الخارج لتشير إلى قصد مضمر ، متعلق بأحداث ستدور فى الجزء الثانى من الرواية ؛ قصد هو السعى نحو العلاقة المفقودة .

ويأتى الجزء الثانى فتستهله اللغة الثالثة مؤكدة لا التوحد بل القلب الذى يعيد الحياة : «جئت أعيد إليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الماضى» . وتنطلق الأحداث فى مجريين متوازيين : محسن ورحلته إلى الريف ، وهى الأهم ؛ وتوثق العلاقة بين سنية ومصطفى توثقا يزيل حلما حلمه أفراد «الشعب» بوصالها ، وحلمته زنوبة بوصال مصطفى . وإذا كان المجرى الثانى استكمالا لما جرى فى الجزء الأول ، يتصف بالصفات نفسها ، فإن المجرى الثانى يرمى إلى تعميم مقولات الجزء الأول عن ريف مصر ، مصر الحقيقية وتاريخها . إنه يعممه انطلاقا من رفقة القطار حتى تضامن الفلاحين فيما بينهم ، وعيشهم مع بهائمهم ومراسمهم فى الحصاد ، واحتساء الشاى ، وموقفهم من الدخلاء تركا وبدوا . عندذاك تبدو العلاقة الأولية : التوحد ، ثم تتوسع لتبدو توحدا مع الكون ، حيوانا وطبيعة ، وليس مجرد اتحاد بين البشر . لكن لغة الكتابة ، التى تستمر على اقتحامها المستوى الأول من الخارج ، تستأثر هنا بحيز أكبر من النص ، لتؤكد بالقوة نفسها ، وفى الآن نفسه ، على التوحد والقلب والمعبود . وفضلا عن ذلك لا تبقى هذه الأبعاد الثلاثة مستقلة نوعا ما ، بل تتراكب ، فى لحظة ما ، فى وحدة عضوية حية : إن القلب يجد معبوده ، فينفجر زخما موحدا للجميع . ويبدو ذلك على أوضح وجه فى حوار الأثرى الفرنسى مع خبير الرى الإنكليزى . هنا يستبق الراوى بلغة الكتابة ما سيجرى فى نهاية الرواية : العثور على العلاقة المفقودة . والبحث عن هذه العلاقة يستمر فى نسيج علاقات الرواية ، إلا أنه عندما تلجأ الرواية إلى الماضى تنتصب أمامنا لوحة تحققت فيها هذه العلاقة ، فكان من الأعاجيب ما كان : الأهرام .

ثم يلتقى المجريان فينكوى محسن بانقشاع الحلم ، ويلتقى مع الآخرين فى أتون البحث عن علاقة بديلة ، فى حين يصبو مصطفى وسنية إلى علاقة تبدو فى متناولها . وفجأة - دائما تأتى المفاجآت فى الوقت المناسب - يهدر الشارع ، بل تهدر مصر (إلا مصطفى وسنية وعائلتها وعائلة محسن . .) فتتحقق العلاقة مرة أخرى ؛ إذ ينجم وسيط غير متوقع : نفى الزعيم . يظهر المعبود المشترك فينفجر القلب موحدا الشعب الكبير بأكمله أو يكاد ، فيما تتحقق كذلك العلاقة بين مصطفى وسنية . عندئذ تتراكب فى واقع أحداث الرواية أبعاد العلاقة ، وينتهى البحث عن العلاقة المفقودة ، بعد أن عُثر عليها .

تأتى هذه المرحلة من الأحداث من خارج أحداث الرواية ودون أى تحضير ، تماما كلغة الكتابة ، لتحاول أن تطابق بين الأحداث وهذه اللغة ؛ فلا حديث فيها قبل عن مستعمر ، ولا عن شعب يطالب بالاستقلال ، أو أحزاب سياسية ، أو التزام سياسى لدى الشعب ، ولا حتى عن « الزعيم المنفى » ولم ينف بعد . وفجأة يحدث المقدور . مقدور ؟ الحقيقة أن الراوى هو المقدِّر . فكما أن لغة الكتابة قدرت لتفسير أحداث يومية بسيطة عادية تفسيراً أكبر مما تحتمل ، فإن المقدور هذا أيضا يأتى ليبرر هذا التفسير فيمنحه بعض شرعيته . والحقيقة أن كليهما متشابه فى موقعه من الرواية ، التى هى فى الواقع روايتان : واحدة تقتصر على المستوى الأول ، وتعد صورة سطحية للمجتمع المصرى ، تعقد حول قصة حب غير مقنعة ؛ وثانية تشمل المستوى الثانى . والمفاجأة الأخيرة تحاول أن ترقى بالأولى ، بإقحامات خارجية ، إلى مستوى الرمز ، الذى تقسر عليه أحداث الرواية

وتفسيرها قسرا منذ البداية . وعندذاك تعود الروح ؛ لأن الراوى هكذا شاء ؛ وهل من راد لسلطانه ؟ هكذا تتراكب مستويات اللغة ، وهى وحدات الرواية الرئيسة ، فى محاولة للبحث عن العلاقة المفقودة (اكتشاف الشعب المصرى لزعيمه) ، التى تشير الرواية إلى أن الراوى قد عثر عليها ؛ فهل كان هذا فعل القارىء أيضا ؟

II- الذهنية أو العلاقة المستعارة :

وتطفو أخيرا الكلمة التى قل أن يذكر اسم توفيق الحكيم إلا ارتبطت به ؛ عنيت : الذهنية . ويبدو أن أول من أطلقها فى هذا المجال هو توفيق الحكيم نفسه ، واسما بها بعض مسرحه . ثم اختلف النقاد على أعماله ، ولا سيما المسرح منها ، فوسموا بعضه بالمسرح الاجتماعى ، والآخر بالمسرح الذهنى[39] . فكان المسرح الاجتماعى كل ما تناول قضايا عدت كأنها تمس المجتمع ومقتطفة منه ، شأن : المرأة الجديدة ، يوم وليلة ، قضية القرن الواحد والعشرين . . . الخ . وكان المسرح الذهنى كل ما عالج قضايا مأخوذة من الذهن لا من المجتمع ، شأن : شهر زاد ، بجماليون ، يا طالع الشجرة . . . الخ . ولكن ما الذهن وما المجتمع فى الفن ؟ هل ينتج المجتمع فنا فرديا ؟ وهل يقوم فن إلا والذهن وسيلته وأداته ؟ فالتحديد « ذهنى » إذن يبقى غامض الجوانب[40] ، فضفاضا . ولن نحاول هنا تقصى ذلك ، وإنما نلجأ إلى ما عبىء به من « مضمون » لنتبين إطاره . والواقع أن النقاد يجمعون على أن هذا « المضمون » يتناول ما اتفق على تسميته بـ « ثنائيات الحكيم » ؛ ويقصد بها تلك المفاهيم المجردة المأخوذة من عالم المثال ، عالم الذهن ، التى تتبرأ من كل ما لا يمس « الجوهر » ، ومن كل علاقة ممكنة مع العوالم الأخرى ، ثم تنتظم مثنى مثنى ، ويقوم الصراع فى كل مثنى بين قطبيه ؛ وبهذا يصبح العمل الفنى كما لو كان تجربة كيميائية بين عنصرين كيميائيين نقيين ، فى فضاء نقى كيميائيا ، منعزل عن كل سياق وعن كل عنصر خارجى . وأشهر هذه الثنائيات ثنائية : القلب والعقل . وكل عمل فنى يقوم على التقابل والصراع بين هذين المفهومين ــ وأمثالهما : الفن والحياة . . . ــ بشكل مجرد ونظرى هو عمل « ذهنى » .

انطلاقا من هذه المقاربة للذهنية ، كيف لنا أن نتلمس عناصرها فى « عودة الروح » ؟ سؤال لا يخلو من الصعوبة ، ولولاها لما اختلف عليها النقاد ، فى أى النوعين تدرج . فعلى حين يدرجها جورج طرابيشى مثلا فى الأعمال الاجتماعية فيقصيها عن ميدان بحثه المقتصر على الأعمال الذهنية[41] ، يدخلها محمود أمين العالم فى عداد الأعمال الذهنية ، إذ يقول : « ولست أدرج « عودة الروح » فى أعماله الاجتماعية»[42] .

وإذا حللنا هذين الموقفين فى ضوء التحديد السابق للذهنية ــ وهو مشتق من أقوال النقاد ــ فلا شك أن موقف الطرابيشى أقرب الموقفين إلى الصواب ؛ إذ إن « عودة الروح » لا تتركز أساسا على الصراع بين القلب والعقل . فالصراع منفى ، أو هكذا يبدو ، لانعدام أحد قطبيه : العقل ؛ ويستوى القلب على عرش الرواية . لكن موقف العالم له ما يبرره ، حين يرى فى مسألة القلب والعقل قضية من « كثير من القضايا ، كقضية المرأة والحب ، والقلب والعقل ، والوطنية ومشكلة الفلاح والعمل ، إلى غير ذلك»[43] . وهو يتلمس هذه « القضية » فى بعض المقاطع من الرواية ، منها ما يقوله الراوى عن مصطفى الذى « أدرك أن منطق العقل غير منطق القلب »[44] ، ومنها فى الحجج ، أو بالأحرى فى التقارير التى يرمى بها الأثرى الفرنسى فى وجه زميله الإنكليزى[45] ، وكذلك فى بعض أحداث الرواية ، وأهمها انتفاضة الشعب فداء لمعبوده زغلول . بل إننا نرى أنه كان بوسع العالم أن يعد قضية « القلب والعقل » القضية الرئيسة ؛ إذ إن الرواية نشيد لانتصار القلب انتصارا مطلقا . وهل هناك من منتصر إلا وتجاهه منهزم ؟ فالمنهزم هو العقل ، وإن حدث ذلك بدون معركة . بذا يتبرر موقف العالم بإدراجه « عودة الروح » فى باب « الأعمال الذهنية » .

غير أننا إذ نوافق الأستاذ العالم على تصنيفه هذا ، نتلمس الذهنية ليس فى بعض المواقف الفكرية ــ وأهمها تلك التى تتخذها شخصية الأثرى الفرنسى التى يعتمدها الراوى لسان حال ، كما رأينا ، وليس فى بعض الأحداث ــ وعلى رأسها الانتفاضة الأخيرة ــ بل فى بنية الرواية ، وفى العلائق القائمة بين عناصرها ؛ ومعظم هذا يعتمد على دور لغة الكتابة .

فى الرواية علاقات غريبة تشير إلى أن العناصر قد جمع بعضها إلى بعض على نحو ينافى منطقها الداخلى ، فكأنما جمعت بفعل إرادى ، أراده الذهن ، وخفيت عنه النتائج . ونقتصر من هذه العلاقات على اثنتين : الأولى تبدو فى التناقض بين الحدث الرئيسى ، أى هبّة مصر الجبارة مطالبة بالاستقلال عن المستعمر الإنكليزى من جهة ، وبين ما تعده الرواية عدوا حقيقيا : الأتراك والبدو[46] . الدخيل التركى ، ممثلا بأم محسن ، والبدو ، هما العدو ؛ وأما المستعمر فلا كلمة تقال بحقه ، حتى فى خضم الحدث الأخير . والثانية هى أن سنية تسمو إلى مقام الرمز فيقرن اسمها باسم مصر (٢ ، ٧٧) ، وتأخذ ملامح إيزيس (١ ، ١٤٤) ، إلا أنها لا تتأثر مطلقا ، لا هى ولا من يخصها (عائلتها وحبيبها) بالأحداث التى تهز مصر الحقيقية ، بل تبدو هذه الأحداث كأنها تعاكس مصلحة عائلتها بل سعادتها الشخصية . إنه تناقض آخر ، يفضح تخلخلا يشير إلى بعض ملامح الذهنية . لكن القارىء المتسامح قد يلتمس الأعذار لمثل هذه التناقضات فى نواح أخرى . ولذا لا نؤسس حكمنا أولا على هذه التناقضات ، بل على الرابطة الأساسية بين مجمل عناصر النص ، المتجلية أصلا فى دور لغة الكتابة .

١ - دور لغة الكتابة :

العلاقة و/أو[47] البحث عنها هما محور هذه الرواية ، لا ريب فى ذلك . هذا إذا صح تحليلنا السابق . وتنبسط هذه العلاقة ، كما حاولنا تبيان ذلك ، على ثلاثة مستويات لغوية ، تنعكس فى بنية الرواية شكلا مماثلا أو متقابلا . فالمستوى اللغوى الأول يُكوِّن ، عبر الحوار باللغة المحكية ، منطلق العلاقة . ويبدو ذلك على نحو لا مرد له فى الوظيفة الطاغية على هذه اللغة : الوظيفة التماسية ؛ فما بين أفراد « الشعب » هو أولا العلاقة ، بل يبدو « الشعب » كأنه مجرد علاقة ، يختفى وراءها أقطابها أو مقيموها . « الشعب » فيما بينه علاقة ؛ « والشعب » ومعبوده علاقة (أو معبوده بالنسبة إلى زنوبة) ؛ « والشعب » والحياة علاقة . وتنعكس العلاقة فى مرآة البنية مسرحا حركيا ، مركبا ومتعددا . فالمسرح هذا حركة دائمة غنية .

والحركة علاقة . لقد مدت الخطوط ، وألقيت الشباك ، وأسهم فى ذلك بنية النص ولغته . وهذا هو المستوى الأول : لغة الكلام .

ويأتى المستوى اللغوى الثانى ، عبر السرد بلغة فصحى « شفافة » ، فيضيف علاقة إلى علاقة . وهذا المستوى لا يضيف جديدا إذن إلى المستوى اللغوى الأول . واللغة فيه تضع له الإطار وتبرزه فتكمل بذلك ما يسمى بالمشهد . وبالسرد تستكمل الحوار بأسلوب غير مباشر ، وتعممه على كل شخصيات الرواية أو يكاد . يتجلى ذلك على أوضح وجه فى القصص باللغة الفصحى ، والقصص علاقة صرف . وتنعكس هذه العلاقة المكملة والمعممة فى بنية الرواية فتنتج شخصيات ضحلة ، حتى لكأنها دمى مسرح العرائس ، مبرر وجودها إقامة العلاقة ، وحدثا يندلح على محاور شتى لا رابط بينها ، ولا رابط بين عناصر كل محور إلا إرادة تغليب العلاقة : نشوؤ ها ولو بشكل مصطنع (حب « الشعب » كله لسنية فى المحور الأول أو النمذجة) ، وتكميلها وتعميمها على مستوى مصر (فى المحور الثالث حيث تتعدد الأحداث بلا رابط) ، واستكمالها أو إبلاغها شأوها المرجو وغير المتوقع — يرجوه الراوى ولا يتوقعه القارىء — (فى المحور الثانى) . وهذا هو المستوى الثانى : لغة القراءة .

وتأتى لغة الكتابة (المستوى اللغوى الثالث) فتتخلل المستويين الأولين . وتتسم هذه اللغة بالكثافة ، وتتحدد وظيفتها بالانفعالية ، ويقوم دورها على توجيه فهم القارىء فى الاتجاه المطلوب ، وفق ثلاث كلمات أساسية : الجماعة ، والقلب ، والمعبود ، مركزها فى واحدة : الشعور ، أو — تبسيطا للأمور وربطا لها بالنقد السائد — القلب . هذه اللغة التى تفسر ما عداها ، تنقطع عنه إذ تفسره من الخارج . وبذا تنعكس فى بنية الرواية انقطاعا على شتى المستويات : الشخصيات ، الوصف ، الحدث — لا سيا شخصية الأثرى ، ووصف سنية ، والحدث الأخير — انقطاعا غرضه هو أيضا التفسير والاستكمال .

العلاقة وتفسيرها : تلك هى الرواية . وأما الذهنية فهى فى العلاقة بين هذين الحدين : العلاقة وتفسيرها ؛ العلاقة كما ترسمها ؛ أو الأحرى تحبكها لغة الكلام ولغة القراءة ؛ والتفسير كما تبسطه لغة الكتابة . وهذه العلاقة بين الحدين هى علاقة انقطاع وليست بعلاقة اتصال وتتويج . وذلك باد فى شتى أوجه الرواية .

(أ) المعنى الغائب ، أو التفسير من خارج :

يقدم الراوى مشاهد محددة يريدها رمزا ، أو — على الأقل — مؤشرا ، إلى أمر ما ، ثم يردفها مباشرة ببعض مقاطع من لغة الكتابة تفسر معنى ما رمى إليه . إلا أن القارىء يفاجأ بأن العلاقة بين الرمز وتفسيره ليست بالعلاقة العضوية ، بل ليست بالعلاقة الضرورية ، وليست حتى بالمنطقية أحيانا : إنه تفسير من الخارج ، لا يتبطن الأحداث ليفتقها من الداخل ، ويبسطها إلى نهاية أبعادها الحقيقية ، دون أن يخرج من مداها الخاص ، بل يسلط عليها من الخارج ضوءا يعين دلالتها تعيينا دقيقا ، ويحسمها نهائيا . فعليك — أيها القارىء — أن تفهم مرض « الشعب » مجتمعاً على أنه رمز إلى الحس الجماعى ، لا محض صدفة قد تكون مؤلمة ؛ وأن تفسر تحلق جمهور المقهى حول المهرج بأنه توق إلى معبود يجهله ، لا مجرد تسلية وتذوق فكاهة ؛ وأن ترى فى النسوة المحدقات بالباب لدى مقر الشيخ سمحان ، متعبدات وحد المعبود قلوبهن وأذابها فى بوتقة واحدة ، لا مخلوقات خائفات من المقدور ، عاجزات أمام قدرهن ، فهن يحتلن عليه . هكذا تفرض الدلالة عليك فرضا ؛ ويأتى هذا الفرض قسريا حينا ، وقسريا إلى اعتباطى مرة أخرى . وهو يكون قسريا عندما تكون الدلالة المفروضة واحدة من عدة دلالات كلها ممكنة ، فتؤخذ واحدة منها ويهمل الباقى . وهو يجمع الاعتباطية إلى القسرية ، وهذه أكثر حالاته ، عندما لا ترتكز الدلالة المفروضة إلى أساس متين ، أو إلى دال حقيقى عميق . وقد تكون الأمثلة التى قدمناها موضحة لهذه الحالة . ولا عجب أن تكون هى الأشيع ؛ إذ إن ما يجرى فى الرواية من أحداث ، وما يقوم من مشاهد ، لأقرب إلى التسطيح منها إلى العمق ، وألزم بالفقر والضحالة منها بالغنى والغزارة ؛ فلا زخم فيها ينفجر رمزا ، ولا مدى ممكنا يمتد أفقا واسعا .

(ب) الوحدة المفتقدة ، أو لمّ الشتات :

المعنى يسقط من عل ؛ وتعاقب الأحداث وتماسكها يفرضان من الخارج كذلك . فأحداث الرواية شتات : أحداث المحور الأول (كل ما يدور حول حياة « الشعب ») ، ولا سيما أحداث المحور الثالث (رحلة محسن إلى الريف) ، وعلى الأخص علاقة المحور الأول بالثالث . ولا يلم هذا الشتات إلا لغة الكتابة . وهى تلمه إذ تفسره . صحيح أن عناصر المحور الأول تبدو لأول وهلة متجانسة — وقد يكون ذلك أمرها فى بعض مقاطعها — إلا أنه غالبا ما توجه المشاهد الأحداث لإبراز ما تفسره لغة الكتابة : مرض الجميع فى وقت واحد فى مطلع الرواية — والغرض منه باد — لا يتصل بما بعده . مشهد ثياب محسن لا علاقة له بما عداه (١ ، ٤٥) ؛ والحوار حول مبروك وموقعه من « الشعب » (٢ ، ٤٢) مقحم ؛ وزيارة مقر الشيخ سمحان لا تقتضيها الأحداث . لا يجمع بين هذه العناصر إلا الجوهرى البادى فى لغة الكتابة . وأما عناصر المحور الثالث فيبدو أن الجامع بينها هو التسلسل الزمنى . ولكن التسلسل الزمنى لا يفرض مطلقا وقوع هذه الأحداث بعينها ؛ إذ لا علاقة أساسية بينها . إنها عينات من حياة الناس ، بخاصة فى الريف ، يجمع بينها دائما تفسير لغة الكتابة . وكذلك الربط بين المحور الأول والثالث . كلها أحداث لا ينتظمها منطق داخلى يتسلسل من الواحد إلى الآخر بشكل مقنع طبيعى ، بل سلك أقحم فيها إقحاما ، هو سلك لغة الكتابة ؛ فهو وحده يلم شتاتها ، فيوفر لها وحدتها المفتقدة .

(جـ) التطور المفتعل أو القضاء والقدر :

إن حب « الشعب » لسنية هو الحدث الأولى المحرك فى الرواية ، أو فلنقل هو الحدث الأساسى الذى سوف يتجلى فى النهاية بوصفه الحدث الأخير . إنه المحرك الفعلى . لكن هذا الحدث يأتى نتيجة لتطور مفتعل ، يجمع أفراد « الشعب » جميعا فى حب سنية . إنه فخ يلتقط الجميع ، وصاعقة تصعق الجميع ؛ فالكل يقع فيه ، بل الكل يقع فيه بالطريقة نفسها : فجأة وكليا ، وذلك بالرغم من الفروق الكبيرة بين العاشقين : فروق فى السن والثقافة والطباع والثروة والتجارب فى الحياة . تطور مثالى لأمر لا يخفى فى نفس الراوى . ومقتضيات لغة الكتابة تضفى على هذا التطور المصطنع لباسا من المعقولية ، وتدرجه

فى منطق الرواية ومسارها العام فيبدو منسجما مع الأحداث كلها والتوقعات كلها . وإذن فهذه اللغة وحدها تطور الأحداث من الخارج بشكل مفتعل ، وتبرر هذا التطور .

(د) الشخصيات المبتسرة ، أو تحرك الدمى :

أما الشخصيات فهى أيضاً عرضة لهذه اللغة ، وقلّ أن نجد بينها شخصية تنبض ببعض الحياة . ومن هذه الشخصيات ذلك النوع الذى نسميه « لسان الحال » ؛ ولغة الكتابة تتبطنها حتى كأن لا وجود شخصيًا لها . ومثالها شخصية الأثرى الفرنسى . ومنها الشخصية التزيينية ، التى تحمل طابعاً محلياً باهتاً ، ويبقى دورها الأساسى محدوداً بكونها « شخصية ذريعة » . ذريعة لمن ؟ للغة الكتابة ؛ فهى الصورة الحسية لها ، حتى لكأنها الصورة التى ترافق الصوت فى السينما . إن هذه اللغة تقول القول ، وهذه الشخصية تجسده حسياً . ومثالها المهرج . وفى هاتين الحالتين تلتقى لغة الكتابة بالشخصية لقاء حميماً ، حتى لتكوّن هذه اللغة ما هو جوهرى فى الشخصية ، فلا تجد معناها ودورها — ومن ثم اندراجها فى باقى الشخصيات وفى سائر الأحداث — إلا من خلال هذه اللغة . هكذا تتدخل هذه الأخيرة فى بنية الرواية (شخصياتها) لتشكلها (تعطيها شكلها) وتصورها (تهبها صورتها) من الخارج ، بدل أن تتفتق من داخل الرواية ، ومن حياتها الخاصة .

ويبقى النوع الأخير من الشخصيات ؛ وتمثله تلك الشخصيات التى تبدو كأنها تتحرك من تلقاء ذاتها ، شأن أفراد « الشعب » . وهى تتسم ببعض الحياة ، وبعضها — محسن ، زنوبة — أكثر حيوية من بعضها الآخر ، لكنها — فى العموم — هشة وضحلة . ميزتها الأساسية هى أنها متجانسة فيما بينها ، وأحادية البعد ؛ لا تتمتع إلا ببعد القلب ، ومسطحة ؛ إذ يبقى حتى هذا البعد فيها ضئيل العمق . وهنا أيضاً تفعل لغة الكتابة فعلها ؛ فهى تهب هذه الشخصيات معناها وحياتها من الخارج ؛ إذ لا حياة تتدفق فيها فتنفجر قلباً خافقاً مستقلا ، يعيش بمنطقه الخاص ، حتى لكأنها صورة حسية لهذه اللغة ، وإن كانت أوضح من « الشخصية الذريعة » بعض الشىء ، دون أن تعدو كونها ذلك . فبفضل هذه اللغة تحيا هذه الشخصيات ، وبفضلها تندرج فى سياق الرواية . وهنا أيضاً تعمل لغة الكتابة عملها من الخارج .

(هـ) الحدث المنقطع
أو الاعتباطية المطلقة :

يأتى الحدث الأخير دون أى تمهيد حقيقى ، وتنخرط فيه الشخصيات الرئيسة دون أن تمهد فيها مثل هذا الالتزام — يأتى حدثاً منقطعاً كأنه صدفة مطلقة ، فيغتصب أحداث الرواية ويتوجها . وهنا ينجلى دور لغة الكتابة أيضاً على أوضح وجه ؛ وذلك على مستويين : يمتزج مع الحدث (ولا عجب فى ذلك ؛ إذ إن أكثر النص السارد للحدث من لغة الكتابة) ليعطى للأحداث السابقة معناها الحقيقى ، فيكملها من الخارج . هذا من جهة . ومن جهة أخرى ينصب على الحدث المنقطع نفسه فيربطه بباقى الأحداث ، فكأنه تتمتها الطبيعية ، فى حين لا شىء فيها ينبىء به . يفسره تفسيراً يلائم طبيعة هذه اللغة ، دون أن ينبىء عن هذا التفسير أى عنصر ذاتى فى الحدث .

يفسره بالقلب المجرد ؛ بيقظة ذاك الإلّه الذى بنى الأهرام يوما قبل أن يخلد إلى السكينة فى أعماق سائر مصر ، وفى أعماق شعب مصر برمته ، وكأن لا وجود لعناصر أخرى مهمة — إن لم تكن الأهم — هى الخبز والكرامة . هنا أيضاً تأتى لغة الكتابة فتلحم جزءا بجزء آخر ، وتعطيه معناه من خارج جوهره .

هكذا تتجلى لنا الذهنية ، لا بشكل مجرد بل بشكل عملى ، بل — أكاد أقول — محسوس . لم تعد مضموناً وحسب ، هو التأكيد المطلق على القلب المجرد ، بل أصبحت كلا متكاملا ، عملية متشعبة . لم تعد نتيجة لعمل انتهى ، بل أصبحت هى العمل فى أثناء حدوثه . أصبحت عملية الخلق — على نحو ما — وهى تحاول ربط الخيوط بعضها ببعض ، فتخلط أحياناً ما بينها ، وتقع فى المتاهة . هكذا تبدت لنا الذهنية ذاهنة لا مذهونة ، إذا شئنا معارضة قول مرلو بونتى فى الصورة[٤٨] أعنى الذهنية وهى تخلق لا وهى تعرض نتيجة . وقد تلمسنا فعلها ؛ طرقها فى إبداع بعينه ، وعلى الأخص فى نسيج اللغة التى أنتجت المبدَع المتخيل ، المدعو رواية . اللغة تتعدد ؛ تتشطر ، ينعكس بعضها فى بعض ، فإذا الذهنية ذاك الكلام الذى يصب على كلام آخر ليهبه من الخارج ، فى الآن نفسه ، وحدته وتكامله ومعناه ؛ ينصب فيه ويتمادى فيه أيضاً .

وبعبارة أخرى تبدو الذهنية خصياً للحياة وخوفاً من الكلام ، من القول . الحياة متشعبة ، تتوه بالإنسان سبلها . والكلام خطوط لا نهاية لها ولا شكل محدد مسبقاً . فإذا تبطنت الحياة الكلام قادت قائلها ، كالفرس الجموح ، إلى حيث لا يبغى ، وإلى ما لم يخطر له على بال ، فيصير أسير بحرها الذاخر وهو يظن نفسه الآسر . الكلام الحى خطر جلل ؛ وتجاه هذا الخطر تقوم الذهنية قيداً جاهزاً ، مسبق الصنع ، على شكل شبكة حديدية ترمى عليه فلا يدور إلا تبعاً لحلقات الشبكة وخطوطها ، وينغلق على نفسه الكرة تلو الكرة . وكانت الشبكة هنا هى لغة الكتابة[٤٩] تلك ، تنبت فى نسيج اللغة الأخرى لتوجه كل شىء : الحدث والوصف والشخصية نفسها ، وأحياناً تخلق صورة تمثلها من الأحداث والشخصيات ، وتفعل فعلها فى النص . وقد دعوناها لغة الكتابة لأنها وحدها اللغة التى يكتبها المؤلف الإنسان ، الكاتب . وما تبقى هو « واقع » حياة تحاول الانطلاق ، ويحاول الراوى نقله إلينا ، فإذا بالمؤلف يرسم له حدوده مسبقاً ، ويحده بالكتابة . وعندئذ يكون الكاتب هو الآسر لا المبدع .

٢ — الموقف :

بذا تنفضح أكثر من أى تعبير صريح شتى مواقف الراوى ، وأهمها موقفه من الإنسان ، وموقفه من الحياة ، وموقفه من الفن ، تلك المواقف التى كثيرا ما تحدث النقاد عنها ، من محمد مندور إلى جورج طرابيشى ، داعمين حججهم بتصريحات الحكيم نفسه فى الكتب التى يتناول فيها تجربته وحياته . ولذا أقتصر هنا على التلميح السريع إلى ما اختص به هذا العمل .

الموقف من الإنسان مجرد ومشوه ؛ فشخصيات الرواية — وتقتصر فى الواقع على أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى — باهتة ، غير واقعية . هى شخصيات لا تظهر لها أية احتياجات جسدية أو مادية أو عقلية . لا جسد لها ولا عقل . إنها قلب ليس إلا . وفى الهبّة الأخيرة

يبلغ هذا التجريد شأوا آخر فيتجرد هذا القلب من أى شعور وطنى ، ومن كل عاطفة مضادة للاستعمار ولاستغلال الطبقات المتعاونة معه ، فيصبح عاطفة مجردة ، تدفع إلى المخاطرة بالحياة ، وتبقى نقية من كل شائبة . لا جسد ، لا عقل ، لا وعى ، لا حاجات مادية ، لا موقف وطنيًا ، لا تضامن ضد الدخيل وضد المستغل . شعور مجرد . قلب صرف .

يبدو بعض الوعى عند مصطفى وسنية . وعى ؟ لا ، بل بعض التعقل الذى يدفعها إلى بعض التخطيط للمستقبل ؛ ويبقى القلب هو المحرك الأول . لكن شخصية سنية — إذا ما قورنت بشخصيتى زنوبة ووالدة محسن — قد تفضح موقفاً من الإنسان (المرأة) ؛ فوالدة محسن شريرة بالطبع ، تبتعد بزوجها عن الطبيعة وعن الشعور[20] وزنوبة فرد من « الشعب » ، إلا أنها قادرة على الإقدام على جريمة لقضاء وطرها . أما سنية فملك يمنح الانطلاقة الأولى لقلب الرجل ، ويهيئه بذلك لكل أمر عظيم ، ولكنها ما إن تُلهم حتى تخون بكل براءة ، وتبقى أبعد إنسان عن اقتحام ذلك الأمر العظيم . إنها ملهمة للأمر العظيم وعاجزة عنه (هى و « الشعب ») ، وملهمة لأمر عظيم وتحد طالبه بمصالحها الشخصية (هى ومصطفى) . المرأة ملهمة لأمر عظيم حين تكون بعيدة المنال (سنية) ، ولكنها ، وهى قريبة المنال ، خادمة للرجل (زنوبة) ، أو مفسدة له (زنوبة ووالدة محسن) .

موقف من الإنسان هو موقف من الحياة . هكذا الحياة تُقيد ، تشذب ، تبتسر ، تجرد ، تنقى من كل شائبة قبل أن تصبح معادلة رياضية : الإنسان = القلب المحض . وقد تكتمل هذه المعادلة بما يشبه المعادلة : الإنسان = الرجل . ينتج عن ذلك : الرجل = القلب المحض . الحياة تختزل إلى بعد واحد مبتسر ؛ فهل تبقى هى الحياة ؟ لا ، بل يستبقى منها ما لا يبدو خطراً على الفنان . الحياة المتشعبة ، المدارة ، التى ، كما السيل الهادر ، تجرف الحواجز والنظريات ، هى خطر جلل . فلتُخصَ إذن وتعبأ فى أنبوب منقى ، فيسهل حملها ، يسهل تحملها . والموقف : خصى الحياة ، خوفاً منها .

موقف من الفن . ومن يخصى الحياة ؟ الفنان ؛ الفن . فالفن إذن ليس تعبيراً عن الحياة بكل زخمها ، أو صنوا لها (كما يرى البعض) ، وليس استبطاناً لها لدفعها إلى آفاق جديدة ممكنة ، بها يتجدد الواقع ويخلق من جديد ، أو يستشف ويستكمل . الفن لا يعبر عن الواقع ولا يعارضه ولا يستكمله . إنه مصفاة عسيرة بها يصفى الواقع ؛ منخل به تغربل الحياة . . وتقيد . فالفنان عدو الحياة ، هو من « اختار اللاحياة » حسب تعبير طرابيشى[21] . والذهنية مرت من هنا .

ومع ذلك كله تبقى « عودة الروح » محطة مهمة فى الرواية العربية . كانت — ولا تزال — للقارئين بعض الزاد فى الحياة ، وبعض الزاد من الحياة ؛ وتلك هى المفارقة .

رأى : « عودة الروح » بين الفن الروائى والشعر

ولهذه المفارقة ما يبررها ؛ إذ إن الرواية تجمع إلى الذهنية ، التى بسطنا الحديث عنها فى هذه الصفحات ، وجهاً إيجابيًا نرده إلى أمرين : الفنية والشعر .

المكتسبات الفنية :

فى « عودة الروح » براعة فنية تستهوى القارئ وتستحثه على متابعة القراءة حتى ذلك الحد الذى تتجلى فيه الرواية أو تنفجر من الداخل انفجاراً هو فى الحقيقة مبرر وجودها ؛ قصدت : الحدث الأخير . بهذه البراعة يتزود — ويتصبر — لعبور المساحة الكبرى من الرواية ، دون أن يمل أو يغويه السأم بالإقلاع عنها . ولها وجوه عدة ، أكتفى منها بالأبرز .

فمنها لغة الكلام ، وقد أكثرنا من الحديث عنها ، التى استطاع الراوى أن يرقى بها إلى درجة من البلوغ لا أظنها قد أصابتها من قبل . لقد استُعملت اللغة الدارجة من قبل ؛ وحسبنا شاهدا على ذلك ما أتى من ردود سريعة فى « زينب » ، وما اعتمده منشئو القصة القصيرة فى مصر (محمد ومحمود تيمور ، عيسى وشحاته عبيد . . .) من مقاطع حوارية بهذه اللغة ، تمتد أحياناً على حيز كبير نسبيا ، كما فى « رجب افندى » لمحمود تيمور . لكنها لم تبلغ ، قبله ، ذلك المستوى من اليسر والطبيعية ، بل الحيوية ، الذى بلغته معه . ولعل ذلك مرده إلى أن من قبله كانوا يستعملون اللغة الدارجة لماما فى أعمالهم ، أو يعمدون إلى ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية . لم ينطلقوا من العامية ، بل نقلوا بها مضموناً هو ليس منها (« رجب افندى ») ، فى حين يبدو الحكيم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة ، هى من حالات الشعب ، وأنطق الشعب فيها بلغته الخاصة العامية . وهذه الميزة هى التى أوحت بالعلائقية التى انطلقنا منها فى دراستنا . يضاف إلى ذلك حسن انخراطها فى إطار اللغة الأخرى ، الفصحى . ونحن نميل إلى الاعتقاد أنه ، بسبب من هذا كله ، أسهمت « عودة الروح » إسهاما فعالا فى النقاش الدائر آنذاك وحتى فترة قريبة حول استعمال اللغة الدارجة فى الرواية والمسرح . ولا شك أن نجاحها قد أسهم فى حسم القضية فى اتجاه إضفاء الشرعية الأدبية على اللغة الدارجة .

وإلى اللغة الدارجة ، وبالاتصال معها ، نضيف مكتسباً فنيًا آخر ، هو الحوار . الحوار يدور معظمه بهذه اللغة ، اللهم إلا إذا كان حوارا لا ملخص حوار ، فيأتى عندئذ بالأسلوب غير المباشر ، وباللغة الفصحى . وبذلك يستفيد من ميزات هذه اللغة الدارجة : انطلاقها من حالة شعبية ، واتسامها بالطابع الشعبى التماسى . . . ونضيف إليها تلك الحركية المتجلية أكثر ما يكون فى الفكاهة . وقد يكون أجمل الحوار فى « عودة الروح » ذلك الحوار الذى يدور حول مواقف هزلية ، تضحك فيها الشخصيات من بعضها أو يُضحك منها .

يتصل بهذين الوجهين وجه فنى آخر ، هو المسرح . وقد تحدثنا عن ذلك فى كلامنا عن المسرحانية ، المتجلية على الأخص فى المسرح المتعدد والمركب . وإن انتقال الحكيم إلى المسرح بعد هذه الرواية ، بالنجاح الذى استأثر به لفترة طويلة دون غيره من المخرجين ، لشاهد بَعدىّ على هذه البراعة الفنية .

ويتصل بذلك أيضا تلك البراعة فى حبك المشاهد ، والتقديم لها بشكل طبيعى حتى تبدو كأنها تأتى بشكل عفوى . فالتمساح المعلق فى بيت الدكتور حلمى (١ ، ٨٩) تمهيد طبيعى لحديثه عن السودان . وذكريات والدة سنية عن أم محسن (١ ، ٩٥) استباق لصورتها عند القارئ . أما أغنية محسن أمام سنية (١ ، ٩٩) فتنبىء منذ البدء بإخفاق العلاقة . وتسليم الميزانية إلى مبروك (١ ، ١٨٢) يؤذن

بمشهد شراء النظارات ، كما أن حديث سنية وزنوبة على السطح (١ ، ٢٧٧) ينبىء بالرسالة التى تلقاها محسن وهو فى الريف ، ويمهد لها .

ونذكر ، أخيرا لا آخرا ، تلك اللمحات النفسية الذكية ، المنتشرة فى أنحاء النص . ومنها تأويل محسن لرسالة زنوبة (٢ ، ٢٩) ، الذى يبرع فيه الراوى إلى أبعد حد ؛ وموقفه من سنية وهو يعيد إليها منديلها (١ ، ١٥٣) ؛ وكذلك بعض مواقف سنية من الرجال . فى ذلك كله تظهر التفاتات نفسية ذكية ، تمس القارىء من قريب .

كلها براعات فنية ، يعد بعضها مكتسبا جديدا ، يشد القارىء إلى الرواية ، على الأقل ، يدفعه إلى ألا يفلت من إطارها ، ريثما يسطع ضوء هو من الرواية جوهرها ؛ وهذا ما عبرنا عنه بكلمة شعر .

الشعر والقومية :

تطل « عودة الروح » على الجمهور فى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، فتفجأ قراء اعتادوا أنواعا من الفن الروائى أو القصصى كثيرة : ما سمى بالقصة الاجتماعية[٥٢] ، ثم القصة القصيرة الناشئة ، ابتداء من عام ١٩١٤ على يد محمد تيمور[٥٣] ، ثم المزدهرة ازدهارا سريعا فى أوائل العشرينيات قبل أن تخبو وهى فى ريعانها[٥٤] ، ثم ذلك النوع من الرواية التى تردد أصحابها ونقادها فى تصنيفها فى الرواية أو القصة القصيرة[٥٥] ، وأخيرا ذلك النمط من السيرة الذاتية فى قالب يحاول الاقتراب من الرواية[٥٦] . أنواع متعددة ، إلا أنها تجتمع ، عند القارئ ، فى نقطة بعينها هى الغض من قدر الشعب ، لبؤسه وجهله وتخلفه ، والنقد اللاذع للتقاليد الاجتماعية والدينية ، على نحو يرتد على الشعب طعنا فى قدرته على التحرر ، ثم الحث الخطابى ، بلهجة الواعظ الدينى أحيانا ، على اعتناق القيم القديمة ـ والدين أهمها ـ والقيم المستحدثة ، وعلى رأسها الوطنية . موقف يقول أصحابه إن الغاية منه مصلحة الشعب ؛ فالشعب إذ يتحرر تتفق قواه الداخلية ، وتكتمل إنسانيته ، وفى الإنسانية سعادة . ولسنا نشك فى موقفهم هذا ، لا سيما أن معظمهم ، شأن معظم المثقفين ، اكتشف الشعب فجأة ، كما فى ظهور عجائبى ، بعد ثورة عام ١٩١٩ ، فبات لا يلهج إلا باسمه . غير أن هدفه لم يتحقق فى الواقع إلا فى صورة نقد سلبى ، فى وصف يؤكد السلبيات .

وتأتى « عودة الروح » من خارج هذا التيار على الإطلاق ؛ تأتى بعكس هذا التيار ، لتؤكد الوجه الجميل فى الشعب ، والممكن الجميل فى الشعب كذلك . حقا ، إن الوجه الجميل قد حسّنه ، بدرجات ، مبضع الجراح (الروائى) ، وإن الممكن الجميل زيّنه ، بما يفوق الواقع ، خيال الفنان ، لكن المهم هو أن اللهجة جديدة ، والمنطلق مختلف . إنه منطلق يتبطن الشعب ؛ مزاياه الجميلة ؛ إمكاناته الدفينة ، ليفتقها من الداخل كالبرعم من الوردة ، ويفتتح لها ، بها ، بل يفتتحها آفاقا لا تُحد ؛ عوالم أين منها نقيق الأخلاقيات القديمة والمستحدثة ، أين منها جوح المثقفين ونفاد صبرهم فى تشكيل الشعب وفق مثلهم وأوهامهم ؟ مدّ الآفاق ، وارتياد العوالم : ذلكم هو الشعر ، وبالشعر انتصرت « عودة الروح » .

واضح أن الشعر هنا يتبلور فى نسيج الرواية ـ بشكل محصور ـ فى ذلك الحدث الأخير الذى يضىء أرجاء النص بكامله فيمنحه أبعاده الحقيقية وختم البقاء ، ويتبلور ـ بشكل أوسع ـ فى تلك اللغة التى دعوناها لغة الكتابة ؛ وما الحدث المشار إليه إلا ذروتها المطلقة ، وتجسيدها . وإذا كانت لغة الكتابة تشد القارئ دائما إلى ما وراء النص لئلا يستغرق فيه كليًا فيفلت منه الأهم ، فإن الحدث الأخير هو الذى ، بطرفة عين ، يستجمع النص بأسره ليعيد بناءه وتفسيره . ولذلك فنحن نرى أن « عودة الروح » خير مثال على الرواية التى تقرأ انطلاقاً من نهايتها . ولا شك أن القارئ الواعى ، أو ـ فلنقل ـ القارئ المتذوق (أو المشاهد فى قاعة المسرح)لا يستعرض تـ 'سل الأحداث والمشاهد إلا ويربطها فى كل لحظة بذلك الحدث الاخير ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة مراحل يستريح فيها لحظة خارج النص لينظر إلى الرواية من علٍ ؛ لينظر إليها كاملة مكتملة ، قبل أن يتابع السفر وعينه على الحدث الأخير ، يستمد المعنى منه . فالشعر يتجلى إذن ضمن إطار الذهنية (لغة الكتابة متراكبةً مع اللغة الأخرى) ، فى إسار الذهنية . يأتى من خارج النص الأصلى ولا ينطلق منه . بذلك يخبو وهجه قليلا أو كثيرا ، إلا أنه ، مع ذلك ، ينفذ ضوءاً ولو باهتا من خلال العقلانيات الحزينة المتراكمة فى روايات العصر .

هذا الشعر ينطلق من بقعة ضوء سطعت ؛ من شحنة طاقة انفجرت ذات يوم من عام البركات ١٩١٩ ؛ عام الثورة المصرية الثانية ؛ وأولاها ثورة عرابى . فهو يحيل إذن إلى الشعور القومى أو القومية المصرية بالمعنى الذى كانت عليه آنذاك . بهذه الحلقة تتصل « عودة الروح » برواية أخرى تبوأت عند النقاد ، بفضل نكهتها الشعرية المماثلة ، مرتبة « الرواية العربية الأولى »[٥٧] ، عنيت « زينب » لمحمد حسين هيكل ، الصادرة عام ١٩١٤ ، فى ذلك المناخ الذى هيأ لثورة عام ١٩١٩ .

لا شك أن الفروق الفنية كثيرة بين الروايتين ، إلا أنهما تلتقيان فى الجوهر : ذلك الشعر المتجلى فى القومية ، وإن اختلفت مظاهره : روعة الطبيعة المصرية ، وطيبة الفلاح المصرى فى « زينب » ، و « قلب » الفلاح المصرى صانع المعجزات فى « عودة الروح » . والعجيب أنه يأتى ، فى الروايتين من خارج النص ، أو من نص آخر موازٍ للنص الأصلى . ذلك ما عبر عنه نقاد رواية هيكل بالرومانسية ، وما نعتناه بالذهنية فى رواية الحكيم ، إلا أنه يكفى ليرتفع بالعملين إلى درجة لم تبلغها الأعمال الأدبية الأخرى . وذلك يفجر كوكبة من الأسئلة .

فإذا كان الشعر (القومية) هو الذى ضمن نجاحهما فى تلك الفترة المتغذية بالقومية ، أفلا يؤكد ذلك ، ضمن الإطار الأدبى العربى ، أن مفهوم الرواية مطاط إلى حد كبير ، وأنه نسبى ، يقاس بحاجات كل عصر الروحية ، وبما ينتظره كل عصر من أدبه ، أو بما يصله من أدب سواه ؟ وهنا انتظر منه أن يعبر عن شعوره القومى ويبرره فعفل ، فمجده ؟ وألا يعنى ، من ثم ، أن الشكل وحده ، بكل براعاته ، لا يصنع الرواية إن هى افتقرت إلى الروح ؟ أم أنه يعنى ـ إذا تناولنا القضية من الطرف الآخر ـ أن الموقف العربى من الجمال ، والجمال الأدبى بخاصة ، أسقط على الرواية ، ذلك الفن الدخيل عليه ، وحمّلها ما كان يراه فى شعره ونثره التقليديين جمالا : تلك الخطابة التى تدغدغ الشعور وتطلقه ، وذلك السحر ـ « وإن من البيان لسحراً » ـ الذى يفتق الطاقات وإن كانت إلى الحلم من الواقع

أقرب ، الذى يوقد الطرب ، وإن بقى لذة آنية ويفنى الزمن ؟ ولذا طرب لتلك الروايتين لما فيهما ؛ بعكس ما سبقهما وعاصرهما ، من شعر ؟ وماذا لو اجتمعت تلك التساؤلات وأجوبتها جميعاً عند هذين العملين ؟ إذن لكانت الإجابة عنها عملياً ، مفتاحاً لخلق رواية عربية أصيلة ، أو فلنقل ــ خوفاً من دعاة الأصالة ، ورفقاً بأعدائها ــ جديدة . وماذا لو كانت هذه الإجابة قيد التحقيق ؟ نِعِمَّا ! (أقله إنجاز ، فى عالم عربى ، على تراث تليد ، وإمكانات ثرة ، ويخبطه المرض . آه لو أن فى الأدب ترياقاً ! ــ نص مواز ليس للقراءة) .

الهوامش :

(١) صفحة ٩ من طبعة مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، « المطبعة النموذجية » ، القاهرة . دون تاريخ . وهى طبعة بجزءين ، وسوف نحيل دائماً إليها فنضع مثلاً : ١ ، ٧ أو ٢ ، ٢١٥ للإحالة إلى الجزء الأول صفحة ٧ أو الجزء الثانى صفحة ٢١٥ .

(٢) راجع : ١ ، ١٠ .

(٣) تقابل بالفرنسية كلمة Poetique ، وقد يستعاض عنها بكلمة « صناعة » .

(٤) راجع : Bourneuf et Quellet : L' univers du roman, PUF 1972, p. 57 - 61.

G.Genette : Les frontieres du recit. In : Communications N. 8 de 1966.

(٥) طبعاً ليس من الضرورى أن يأتى الحوار (المقطع الثانى) بهذا الأسلوب المباشر ؛ فقد يأتى بأسلوب غير مباشر .

(٦) راجع : « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، وفيه مقاطع غير قصيرة بالعامية .

(٧) وهى الطاغية .

(٨) راجع مسرحيات : مارون النقاش ، ويعقوب صنوع ، وأبى خليل القبانى .

(٩) وأشهرها روايات جرجى زيدان .

(١٠) راجع روايات مصطفى لطفى المنفلوطى ، وجلها منقول بتصرف .

(١١) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ٢ ، ١٥ ـ ١٧ و ٢ ، ٣١ ـ ٣٣ . . .

(١٢) راجع : R.Jakobson : Essais de Linguistique generale! Minnit, 1963. Paris. chap .11

(١٣) هذه المفردات من ترجمتنا ؛ فـ « إحالية » تقابل referenciele ، و « انفعالية » تقابل Emotive و « تماسية » تقابل Phatique .

(١٤) راجع خصوصاً : الحديث عن المدهد اليتيم (١ ، ١٠٨ . . .) ، الدعوة إلى الأكل . . .

(١٥) راجع : ١ ، ١٩٠ . وما دفعه إلى هذا الموقف هو قول سنية عنه إنه يشبه عمدة البلد ، بفارق واحد هو النظارات .

(١٦) راجع : ترداد حنفى لجملة « معاك حق » (١ ، ٢٣١) ، ونشيده « معانا منديلها » (٢ ، ٢٩٦) .

(١٧) خاصة فى ١ ، ٥٥ . هناك أيضاً مواقف أخرى : مبروك حين يعود إلى البيت بنظارتيه (١ ، ١٩١) ، سليم حين تكتشف رسالته إلى سنية (١ ، ٢٣١) ، حنفى حين يلقى المتقدم لخطبة زنوبة (١ ، ١٨) .

(١٨) راجع : ١ ، ٥٩ . وهناك أيضاً مواقف أخرى : سليم بعد « تفتيشه » للشامية . . .

(١٩) راجع : ١ ، ٢٨ ـ ٢٩ . ويمكن كذلك مراجعة الحوار الذى يجرى بعد أن يرمى سليم بورك السوزة (١ ، ٣٩) وقصة المدهد اليتيم (١ ، ١٠٩ . . .) . . .

(٢٠) راجع الإشارة رقم ٦ .

(٢١) راجع فى T. Todorov : Poetique. Seuil 1968 ——الفرق بين الأسلوب المباشر وغير المباشر والمروى style raconte .

(٢٢) هو الراوى الذى يغور فى أغوار الشخصيات كافة ولا يخفى عليه شىء ويقابل ما يعبر عنه بالفرنسية بـ Narrateur omniscient .

(٢٣) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ١ ، فصل ٢٢ ثم ٢ ، فصل ١٢ وفيه على الأقل مشهدان ، . . .

(٢٤) فى كتابه « الوجه والقناع » دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، يأخذ محمود أمين العالم على المخرج تقيده بنص الحكيم ، ولعل فى ما ذهبنا إليه ما يفسر موقف المخرج .

(٢٥) راجع : مقطع المنديل منذ مطلع الرواية وحتى المشهد الطقوسى (٢ ، ١٩٦) بل أساليب زنوبة لرقية مصطفى ، بل شراء مبروك لنظاراته . . .

(٢٦) راجع : Bourneuf : op. cit. chap. V

(٢٧) نثبت بعد الهوامش ، جدولاً* بأهم المواضع التى ترد فيها هذه اللغة .

(٢٨) راجع فى : R. Barthes et ... : Poetique de recit ! . Seuil, 1977
مقال W. P. Booth : Distance et point de vue.
ولا سيما ما يتعلق بالمسافة بين الراوى والشخصيات .

(٢٩) راجع R. Jakobson: op. cit. "La Fonction poetique"

(٣٠) راجع أيضاً : « خطيب الجمعة » (١ ، ١٨٦) ، « عابد وثنى » (١ ، ٥٧) . . .

(٣١) راجع : ١ ، فصل ٧ حيث تكثر المقاطع التفسيرية ، ثم ٢ ، ٣١ ـ ٣٣ ، ومقاطع الحوار الذهنى المشار إليه .

(٣٢) عبر عنه مبروك بشراء النظارات وزنوبة بالتعاويذ كافة .

(٣٣) سنية « أدركت بوعيها لماذا تحيا المرأة » (٢ ، ١٦٤) . عجيب هذا الإدراك المفاجىء .

(٣٤) راجع ما قيل عن النمذجة فى هذه الدراسة .

(٣٥) « غير أنه لم يجد فى رأسه الآن سوى صورة واحدة : مصر وسنية » (٢ ، ٧٧) .

(٣٦) راجع ١ ، ١٤٣ ـ ١٤٤ .

(٣٧) راجع كتاب MR. Barthes et.. 1 : op. cit.
فى مقال : W. Kayser : Qui raconte le romah ?
عن : L' auteur impliciteM

(٣٨) راجع : الفقرة الثانية من ١ ، ٢ : « ولفظت هذه العبارة . . . » .

(٣٩) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
ـ محمود أمين العالم : « توفيق الحكيم المفكر والفنان » دار القدس بيروت ١٩٧٥
ـ جورج طرابيشى : « لعبة الحلم والواقع » ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٠ .

(٤٠) شأنه فى ذلك شأن أكثر التحديدات الرائجة فى النقد عندنا مثل : رومانسية ، واقعية ، سيرة ذاتية ، وجدانية . . .

(٤١) راجع كتابه المذكور آنفا .

(٤٢) راجع كتابه المذكور آنفاً ص ١٣٢ .

(٤٣) المرجع نفسه ص ٣٦ .

(٤٤) المرجع نفسه ص ٤٠ .

(٤٥) المرجع نفسه ص ٣٨ والمقتطفات المستشهد بها كلها من الحوار الدائر بين الخبيرين .

(٤٦) راجع : عن البدو ١ ، ٢٥ ـ ٢٨ وعن الأتراك : كل تصرفات والدة محسن .

(٤٧) ننبه القارىء فيما نعتذر إليه أن هذا الخط المنحرف يشير إلى أن هذه العبارة تقرأ بطريقتين متلازمتين : « العلاقة والبحث عنها » ـ « العلاقة أو البحث عنها » .

(٤٨) راجع تعبيره : "Image imageante et image imagee"

(٤٩) ما المقاطع التى يستهل بها جزءا الرواية إلا امتداد لهذه اللغة .

(٥٠) راجع بعض قولها : « من إمتى ياحضرة العمدة الفلاح .: أنا اللى مدنتك » (٢ ، ١٣) .

(٥١) المرجع نفسه : مقدمة الكتاب .

(٥٢) وربما كان المنفلوطى أفضل ممثل لها فى تلك الحقبة .

(٥٣) صدرت له فى مطلع العشرينات مجموعة قصص ، « ما تراه العيون » كان قد نشرها فى « السفور » ابتداء من ١٩١٨ .

(٥٤) على يد محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وبعض من كوّنوا فيما بعد « المدرسة الحديثة » .

(٥٥) وأوضح مثال عليها : « رجب أفندى » (لمحمود تيمور) .

(٥٦) طه حسين فى « الأيام » (١٩٢٩) ، المازنى فى « إبراهيم الكاتب » (١٩٣١) .

(٥٧) وقد أوضحنا فى مقالنا « نشوء الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية » المنشور فى مجلة الآداب (عدد خاص ٢ ـ ٣ ، ١٩٨٠) أن موقف النقاد هذا كان أولاً موقفاً عقائدياً لا أدبياً .

---

* الجدول المشار إليه فى الهامش ٢٧ :

مواضع لغة الكتابة

رموزها ثلاثة : جاعة ، معبود ، قلب . هاك مواقعها .

١ ـ جاعة : جزء أول ، صفحة ١٠ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ (مبروك منهم) ، ٤٥ (محسن مثلهم) ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٦٥ (قرود) .

جزء ثان ، صفحة ٥ ـ ٦ ، ١٤ ، ٣٠ ـ ٣١ (الرضاع معا) ، ٣٤ ـ ٣٥ ، ٣٧ ـ ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ١٩٠ ـ ١٩٢ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٢ .

٢ ـ قلب : جزء أول ، صفحة ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ـ ١٣٤ ، ١٥٩ (إحساس) ، ٢٠٠ ـ ٢٠٣ ، ٢٠٥ ـ ٢١٠ ، ٢٥٢ .

جزء ثان ، صفحة ٣٠ ـ ٣٢ ، ٣٤ ـ ٣٥ ، ٣٦ ـ ٣٨ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ٧٤ ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٦٤ ، ١٨٢ ، ١٩٠ ـ ١٩٢ ، ٢٠١ ـ ٢٢٤ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ .

٣ ـ معبود : جزء أول ، صفحة ٤٩ ، ٥٧ (آلهة الشرفة) ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٠١ ، ١٤١ ـ ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ١٧٢ ، ١٨٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٥٨ .

جزء ثان ، صفحة ٥ ـ ٦ ، ١٤ ، ٣٠ ـ ٣٢ ، ٣٧ ـ ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٦٧ ، ١٩٠ ـ ١٩٢ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ ، ٢٤٦ .

تنبيه : فى هذه المواقع ترد الرموز الثلاثة المذكورة وما يقع فى حقلها المعنوى ، كما حددناه فى دراستنا .

النّصّ

نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش

اعتدال عثمان

ماذا يقول شعر محمود درويش ؟ وكيف يقول ما يقول ؟ وهل يمكن اختزال ذلك الثراء اللغوى الفادح ، وتكثيف طاقة شعرية بركانية فى عبارات بحث أو مقال يكون كالزبد الطافى فوق أمواج بحور الشاعر الخلابة الهادرة ؟

بكلمات أخرى ، ما العلاقة بين النص المبدع والنص النقدى ؟ وهل نسلم بأن النص النقدى « قول على قول » ، محكوم بأنه يأتى تاليا على النص الأول ، فيصبح استنطاقا فى الزمن الحاضر لماض صامت ؟ صحيح أن الأمر كذلك ؛ لكن ماذا يحدث لو ولينا وجوهنا صوب الآفاق البعيدة ؟ نبحر فى فُلْك درويش ، ونغادر تخوم المألوف والجاهز ، ونكون بين برق بحوره وألقها ، ومعنا صحبة من نصوصه ، ونصوص أخرى غائبة[1] ، ونصوص تحضر الآن ، ومنها نص يقتبس كلمات وهاجة لأوسكار وايلد تقول : « النقد يتعامل مع العمل الأدبى بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد »[2] ، فلا يكتسب أهميته من اكتشافه لعلاقات العمل الفنى وإضاءته فحسب ، وإنما تكون للنص النقدى إشعاعات ذاتية تنبثق مما يحمله من حنين لطرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبحياة الإنسان ومصيره .

وفى الحال يحضر نص آخر أكثر دلالة ، لناقد ومبدع فى آن واحد ، يقول : « قد يكون النقد الأدبى ــ بوصفه علما ــ عملا إبداعيا ، مثله فى ذلك مثل أى عمل علمى آخر : أعنى وجود الإحساس ، وأحيانا نشوة الاكتشاف ؛ ذلك الضوء المباغت الذى يغمر الأشياء فيجعلها تضىء بدلالة مفاجئة . . تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا . إننى ، لهذا السبب ، أعتبر النقد علما ، وأعتبره ، فى الوقت نفسه ، فنا أو نوعا أدبيا[3] » .

وعلى أرض واقع أكثر جهامة نرتطم بكلمات حصيفة ، لكنها غير محلقة ، تتمثل فى قول لوكاتش « إن كاتب المقال (يقصد المقال النقدى) مثال خالص للبشير بمن يأتى بعده ؛ إنه يقوم بالإعداد لثورة جمالية يكون من نتائجها ، وفى هذا وحده مفارقة ساخرة ؛ أن يصبح الناقد فى موقع هامشى »[4] . ولابد عند الإعداد لتغيير القيم الجمالية ، أو حتى مجرد التفكير فى التغيير ، من شحذ ملكات تبدو خاملة ما لم نتجاسر فندفع بها إلى مهب رياح المجهول وأعاصيره .

صحيح أن الناقد يتخذ من العمل الفنى مادة أولية لبحثه ، يقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى ، تمهيداً لاستخراج القيم التى يحتكم إليها الفن ويجاوزها فيما بعد ؛ وصحيح كذلك أنه يتحرك فى بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم ، لكن

الناقد ، خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه ، يدخل طرفا فاعلا فى إعادة تشكيل هذه العلاقات ، وطرحها طرحا جديدا فى نص نقدى ، يضيف عمقا جديدا للنص الأول ، يتمثل فى علاقات الناقد نفسه بالعالم .

وعلى حين تتعدد القراءات النقدية فإنها تختلف فى عمق الإضافة . ويتوقف الاختلاف على وعى الناقد بعملية التلقى ، والموقع الذى يتخذه إزاء النص الذى يتناوله بالنقد ؛ فهناك على سبيل المثال ما يمكن أن يسمى بالقراءة « الاستنساخية » التى تحرص على أن يكون التلقى بأكبر قدر ممكن من الأمانة ، وتكتفى بالوقوف على حدود التلقى المباشر ، والخضوع للنص . لكن هذه القراءة ذاتها « لا تخلو أو يمكن أن تخلو من التأويل ، وإنما تخلو من الوعى بما تقوم به من تأويل »[٥] .

وهناك قراءة أخرى هى القراءة « الاستنطاقية » ، التى تسهم بوعى فى إنتاج وجهة النظر التى يحملها أو يتحملها الخطاب . ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارىء ، ولقدرته على البناء . ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارىء أفعال الاختيار ؛ فتتقدم أفكار بعينها ، وتتراجع أفكار غيرها ، أو تبرز جوانب ، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى ، حتى نصل فى نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفنى ، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار . ويتفاوت البناء فى تماسكه وقدرته على الكشف ، كما تتفاوت كيفية البناء فى كل قراءة جديدة . ويقتضى حفز إرادة القارىء ، وإطلاق أفعال الاختيار والممارسة الواعية ، رفض آليات طرق التفسير المألوفة ، والوقوف عند تخوم التلقى المباشر ، ومشاركة القارىء فى إعادة تشكيل العمل الفنى ؛ وهى مشاركة لا تتوقف على إرادة القارىء وحدها ، وإنما تتطلبها جماليات الفن ذاته ، عندما تقوم على رؤيا مركبة للوجود ، لا تصلح نظرة أحادية خاضعة للنص لفض مغاليق أسراره .

وإذا حولنا زاوية الرؤية فى محاولة لتلمس الآفاق الرحبة ، ولكن فى إطار ذلك المنطلق نفسه ، وجدنا أن استنطاق النص والمشاركة فى صنعه لا يقتصران على الأعمال النقدية فحسب ، وإنما قد يمتدان إلى مجال أدبى آخر هو الترجمة ، فى أرقى أشكالها ، حين تجاوز حدود النقل الأمين للنص ، وتصل إلى معايشة حميمة لأفكاره ، ولوجهة النظر التى يحملها ؛ فمن منا قرأ ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية لدانتى ولم تهزه هزا عميقا تلك القدرة على النفاذ إلى الأصل ، والترحال الطليق فى أحراشه ، والاحتراق بلهيب جحيمه ؟ وإذا بالرحلة الأدبية تنتهى وقد تركت إدراكا عميقا بأن المترجم قد استطاع أن يقتنص روح النص ويعيد خلقه فى اللغة العربية ، وإذا بالجحيم يضىء فى العقل والنفس ، فيخرج القارىء من مطهر المعرفة ، على حين تدخل الرحلة فى نسيج الفكر ، تعيد تشكيله .

إننى أذهب إلى أبعد من ذلك ؛ إلى الأفق الذى أَلْمَحَ إليه الناقد المبدع الذى أشرت إلى حديثه منذ قليل ، وأغامر إذ أقول إن عملا علميا مثل كتاب « شخصية مصر . دراسة فى عبقرية المكان » لجمال حمدان ، عمل إبداعى من طراز فريد . صحيح أن مجلدات الكتاب الأربعة الضخمة تتوافر فيها شروط البحث العلمى الموضوعى ، وتكشف عن عمق كبير وإحاطة موسوعية ، بالإضافة إلى كم معرفى هائل ، ودقة فى العرض ، وتوثيق للمادة . . الخ ، لكننا إذا ما قرأنا فصول الكتاب بدهتنا حقيقة جلية كالشمس ؛ حقيقة أنه فى العمق السحيق من هذا الجهد الخارق تكمن بذور الفن العظيم فى إهاب ذات مُلْهَمة ، يظل حضورها المضمر فى ثنايا العمل العلمى حضورا غامرا أخاذا ، لا تستطيع أن تحدد مصدره ، وإنما تنساق معه ومع إحساس بنشوة الاكتشاف والتعرف البكر على شخصية مصر الاقتصادية ، وشخصية مصر البشرية ، وشخصية مصر التكاملية . . الخ ؛ إحساس لا يتركنا إلا وأطراف تلك الرؤية الشمولية قد تجمعت فى بؤرة تشع بعشق صوفى لمصر ولذرات ترابها ؛ عشق يبلغ حد الفناء فى ذلك الوطن العريق المتربع على عرش النيل .

من منا قرأ ولم ينفذ ذلك الإشعاع إلى الصميم من انتمائه ، فيزيده إيمانا بهذا الانتماء ؟

تُرى هل شطح بى القلم بعيدا عن محمود درويش وشعره ؟ فى ظنى أننى أقترب كثيرا من شعر درويش ، على حين يبدو أننى قد صرت شديدة البعد عنه ؛ ليس لأن جمال حمدان ومحمود درويش ينهلان معا من نبع العشق الصوفى المتوهج إلى حد الفناء فى الوطن ، وإن لجأ كل منهما إلى استخدام أدواته الخاصة ؛ أى ليس بسبب وحدة المنطلق لكليهما على الرغم من اختلاف السبل ، وإنما بسبب الجمع فى شعر درويش بين سبل تبدو مختلفة ، أو بعبارة أدق لسبب يتعلق بأيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش .

ولكن قبل أن نتعرف أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش لابد من تحديد زاوية التناول فى الخطاب النقدى ، بمعنى الموقع الذى يختاره الناقد لتوجيه خطابه . لقد اقترحت ، منذ قليل ، قراءة تتوخى استنطاق النص ، ورفض الخضوع لآليات طرق التفسير الجاهزة ، لكن هذه القراءة الاستنطاقية ذاتها تتفاوت فتصل أحيانا فى تناولها للنصوص الفنية الغنية التى تتميز برؤاها المركبة إلى مستوى الإبداع ، وتتوازى مع النص الفنى إذا ما توافر للناقد أساس معرفى راسخ ، يوجهه نوع من الحدس الملهم .

ولا أزعم أن قراءتى التالية تنتسب إلى هذا المستوى ؛ لكننى أتوجه إلى مستوى آخر ، قد تنجح فيه القراءة فى إقامة حوار مع بعض عناصر العمل الفنى ، فتمنحنا محاولة فك رموز شفرة النص الفرصة لتشكيل قدرتنا الخاصة على فهم الرموز وحل

شفرتها فى الحياة بصورة عامة . وأوضح هذه النقطة فأقول إن إنتاج معنى النص الأدبى الذى يرتبط بتشكيل المعنى الكلى gestalt لهذا النص لا يشتمل فحسب على اكتشاف غير المتشكل فى هذا النص وحده ؛ ذلك البعد الذى يمكن أن يلتقطه قارىء يتمتع بخيال نشط ، ولكنه يشتمل كذلك على احتمال أن نستطيع نحن القراء أن نشكل أنفسنا ، وأن نكتشف ما كان من قبل مراوغا فى وعينا[٧] . والعمل الفنى ، من هذا المنظور ، لا يقدم إشباعا لرغبات القارىء ، أو يداعب أمنيات غير محققة لديه ، وإنما يساعد القارىء على « تحديد قيمه ، وربما يكون باعثاً على استثارة رغباته ، أكثر من كونه تحقيقا لرغبة ما عن طريق آليات تجربة ينوب عنه فيها شخص آخر »[٨] .

إن فعل القراءة ، أى التفكير فى شىء لم نجربه ، لا يعنى فحسب فهم هذا الشىء ، وإدراك أبعاده إلى الحد الذى يؤدى إلى تشكيل شىء آخر فى داخلنا ، ولكنه يعنى كذلك أن هذه الأفكار على حين تأخذ شكلا ما فى وعينا ، تقوم فى الوقت نفسه بتنبيه قدراتنا غير المتشكلة ، فتبدأ هذه القدرات ، خلال عملية حل شفرة الأفكار ، فى النمو وفى تشكيل ذاتها ، لتعود فتشكل العمل الذى تقوم بحل شفرته . وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا . وإذا كان نمو قدرات الإنسان فى مجال معين ينتج عنه إسهام أكثر فاعلية وإيجابية فى مجالات الحياة الأخرى ، كذلك فإن الوعى الذى ينمو فى مجال الدرس الأدبى لا ينفصل عن أشكال الوعى الأخرى فى المجال الاجتماعى والسياسى بشكل عام . ولكن لهذا مجالاً آخر .

إن الوعى بجدلية عملية القراءة يجعلنى فى أقرب نقطة الآن من شعر درويش ، وفى حالة استعداد للبدء فى محاولة إنتاج دلالة النص الشعرى ؛ أى أن هناك حدث « قراءة ـ كتابة » سوف يبدأ ، وهذا الحدث يصدر عن « قارىء ـ كاتب » سوف يقوم بإنتاج الدلالة (أنا بوصفى كاتبة هذه السطور ، وأنت أيها القارىء الكريم ، أينما تكون الآن ، وفى غياب الذات المتكلمة ، فإنك تصبح ذاتا ؛ لأنك ما إن تقرأ عبارة « وأنت أيها القارىء الكريم » حتى تبدأ فى تلقى الفكرة واستخلاصها واختيار الطريق التى تفضلها فى تأويل الخطاب والاشتراك فى إنتاج الدلالة) .

وفعل القراءة والكتابة حدث تال على حدث آخر هو الحدث المروى أو الملفوظ أو المعبر عنه ، أى القصيدة المكتوبة . وللقصيدة قائل هو صاحب الخطاب الشعرى . والحقيقة إنه ليس قائلا واحدا وإنما هو أصوات متعددة ، على نحو ما سوف يظهر فى تحليل القصيدة التى سأتناولها بالدراسة . وإذا كنت قد حددت موقع الذات المتكلمة الآن لحظة الكتابة ، فمن المهم عند هذه النقطة أن نتعرف بصورة مبدئية الموقع الذى يختاره درويش لتوجيه خطابه الشعرى .

لأول وهلة يبدو أن الشاعر لا يفرض حضوره من موقع المهيمن أو المعلم ، أو من أى موقع سلطوى آخر ، ولكنه يختار موقعا غير محدد ، يتيح له الانتقال الحرَّ بَيْنَ دور المتكلم ودور المتلقى . إنه داخل الأشياء وخارجها ، يتراوح بين العفوية والتلقائية الآسرة التى تكاد تكون بوحا حميما ، والتخطيط المحكم لتفاعل يتم طوال الوقت ، بين القول والتلقى ؛ بين ما هو لفظى مجهور بارز الإيقاع ، وما هو نصى مكتوب ، إيقاعُه خفى كنبض القلب ، أو كسريان الدم فى العروق . إنه بذلك كله يحدد موضع النص فى العالم ، كما يلمّح فى الوقت نفسه إلى طريقة التعامل مع النص قراءةً ونقدا . ذلك هو تصورى المبدئى لأيديولوجية الخطاب الشعرى عند محمود درويش .

وأيديولوجية الخطاب هى وجهة نظر يعبر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه وموقفه من هذا الواقع ؛ فهى المعنى أو المدلول الذى يحمله الخطاب . ولكن الخطاب الشعرى لا يتشكل من المدلول وحده ، وإنما يتشكل كذلك جماليا عن طريق وسائل أداء لغوية هى الدوال . وهذه الدوال لا تكون وسائل أداء محايدة يمكن أن تُسْتَخدم بطرق متماثلة لنقل وجهات النظر المختلفة ، بل إن كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه . وعلى حين تتشكل الدوال فى كلمات وسطور شعرية وقصيدة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة ، فإنها تتكشف ، فى الوقت نفسه ، عن الأيديولوجية المحددة ، التى يريد الشاعر أن يحقق عن طريقها الاتصال الكتابى عبر النصّ . وبناء على هذا التصور تكون وسائل الأداء أدوات أيديولوجية[٩] .

هذا كلام حول الشعر ، أو سباحة فضائية فى منطقة انعدام الوزن ؛ أما الشعر ، ذلك الكوكب اللألاء ، فما زال نائيا . الآن أدخل فى مدار جاذبيته وأقرأ شعر درويش[١٠] ، فأجده يقول شيئا واحدا ،بسيطا ، عميقا ، ومعجزا ؛ يقول شعر درويش :

«أنا لا أكون إلا فى الأرض ، وكل وجود لى خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائى ؛ لتكن الأرض داخلى تكتبنى وأكتبها» .

درويش ، إذن ، يسكن القصيدة ويشيد وطنا من الشعر ، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية ، ويبسط أرضه ، ويرفع سماءه ، ويشكل تضاريسه ، وينفخ فيه مناخه الآسيوى الحار ، ونسائم لياليه البحرية ، فتتشكل السطور دروبا ومنازل ، والكلمات حصى وذرات تراب ، وتتجسد القصيدة ـ الأرض ، بقدسها وجليلها ، بتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالى العنب فى قراها النائية . يبزغ فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعتر بغير جسد ، تلتقى بين السطور الدووب برأس سرحان يتدحرج إلى هوة بلا قرار ، تتعثر بكفوف ليست لها

أصابع ، وبأشلاء تتبين بالكاد أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية . تصعد معه الكرمل فترى البحر يتحول عنكما ، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة .

هكذا بدت لى أرض درويش ، الممتدة بامتداد شعره . لكن لابد بعد هذه السباحة الفضائية من الهبوط فى بقعة بعينها تتيح رؤية تفصيلية أكثر تحديدا لجزء من هذا البراح الشعرى الأخاذ . ولتكن بقعة الهبوط هى قصيدة «الأرض» فى ديوان «أعراس»(*) .

تتشكل قصيدة الأرض من خمسة مقاطع تأخذ أرقاما هندية(**) ، ومقاطع مساوية لها فى العدد تأخذ أرقاما عربية ، ويلى كل مقطع من المقاطع ذات الأرقام الهندية مقطع يحمل رقما عربياً مماثلا للمقطع السابق عليه . ومقطع سادس أخير يحمل رقما مزدوجا ، هنديا وعربيا فى الوقت نفسه . بحساب درويش تتكون القصيدة من اثنى عشر مقطعا - إذا حسبنا المقطع الأخير مقطعين متداخلين - تمثل عدد شهور السنة . ولهذا الرقم دلالته فى تخلق القصيدة الأرض على مدار عام شعرى لا يقاس بمقاييس زمننا الفعلى .

ولا يقتصر التداخل فى بنية القصيدة على تلك السمة الشكليه التى تظهر فى المقطع الأخير ، ولكنه يشتمل على مستويات عدة ، تظهر فى أوضح صورها فى الجمع بين النثرى والسردى من ناحية ، والغنائى من ناحية أخرى ؛ فالمقاطع ذات الأرقام الهندية تتميز بطبيعتها النثرية والسردية ، وتشتمل على خصائص السرد متمثلة فى الاعتماد على نمو الحدث المروى وتطوره كيفيا فى المدى الزمنى(١١) ، كما تظهر فى انبساط السطور الشعرية وتتابعها فى أجزاء كاملة من المقطع ، بغير التزام بشكل ما من أشكال التقطيع الطباعى المعتادة أو المبتكرة فى الشعر الحديث ، ومع الحرص على خفاء الإيقاع فى هذه الأجزاء ، وتخفيف الضوء المسلط على الذات المتكلمة فى الخطاب الشعرى ، على نحو يؤدى إلى التركيز على التفاعل بين المحاور السردية الرئيسية فى القصيدة .

أما المقاطع ذات الأرقام العربية فتظهر فيها غنائية درويش الأسيانة العذبة ، وحسه الموسيقى العالى ، ويبرز الإيقاع بصورة واضحة فى تكرار كلمات وحروف بعينها ، وفى الاحتفاظ بجرس القافية الموحدة فى عدد من السطور القصيرة المتتالية ، التى تحمل دلالات تقريرية مباشرة ، ممتزجة ببعد حلمى ، تكون بمثابة تنويعات نغمية على الألحان الأساسية فى المقاطع السردية ، تتقاطع وتتداخل معها عبر فضاء القصيدة .

وتتخلل المقاطع السردية سطور شعرية تحمل خصائص غنائية واضحة ، تقدم بعداً جديداً للحوار الشكلى القائم بين المقاطع ذات الأرقام الهندية والمقاطع ذات الأرقام العربية . ويؤدى الحوار الداخلى فى المقاطع السردية إلى تعميق التداخل فى بنية القصيدة ، كما يؤدى تعدد مستويات الحوار بين السردى والنقيضة الغنائية إلى تركيب «وُلاَّق»(١٢) ينتج عنه تخلق الأرض على خطوط الطول والعرض الورقية .

وإذا كانت خطوط الطول والعرض الورقية هى الفضاء أو المكان الذى تتشكل الأرض عبرها وفيما بينها ، فإن ظهور الحياة على هذه الأرض يتم فى زمان محدد هو شهر آذار ، الشهر الذى تبدأ معه دورة الخصب وانبعاث الحياة فى الأرض .

إن احتفال درويش بأعراس الأرض يقدم فى شكل معزوفة تظهر فيها الأصوات متعاقبة ، ثم تتمازج مشكلة ما يسمى فى الموسيقى بالتمازج اللحنى Counterpoint ؛ ويَعنى التأليف الهارمونى بين أصوات متزامنة . ويتخذ دخول الأصوات إلى القصيدة نظاما معينا ، كما يحدث فى أنواع معروفة من التأليف الموسيقى السيمفونى ، وخصوصا ما يسمى بالـ «Fugue Form» الذى يعتمد أساسا على التمازج اللحنى ، فيدخل الصوت الأول ويكون بمثابة لحن القرار subject، ثم يليه صوت آخر يؤدى لحن الجواب answer، محاكيا اللحن الأول ، ولكن بدرجة صوت مختلفة ، تكون أقل انخفاضا فى السلم الموسيقى . ولا يشترط فى هذا النوع من التأليف أن تكون المحاكاة متطابقة ، وإنما يسمح بتنويع على اللحن الأساسى . ويتوالى دخول الأصوات التى تتميز بقدرتها على تبادل أماكنها ، وتغيير مواقعها ، فى هذه المعزوفة التى تمثل خصائص التأليف الموسيقى بين أصوات متعددة فيما يعرف بالموسيقى البوليفونية polyphonic music(١٣) .

ويظهر فى المدخل الافتتاحى فى القصيدة صوت الزمن «فى شهر آذار» ، الشهر الذى يحتفى فيه بعودة الخصب إلى الأرض ، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض كلها ، حيث كانت تقام احتفالات سنوية لآلهة الخصب ، أوزوريس وأدونيس وتموز وأتيس ، تميزت بطبيعتها الواحدة ، واحتفائها - على الرغم من تعدد أسماء الآلهة واختلاف تفاصيل الشعائر - بتجدد النبات على الأرض فى هذا الوقت من العام(١٤) .

إن «آذار» ليس هو فحسب ذلك الزمن المطلق الذى «يأتى إلى الأرض من باطن الأرض» فى حدث كونى مفعم بسر الوجود ، لكنه زمن فلسطينى محدد - «فى شهر آذار ، فى سنة الانتفاضة» - ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيدا يسمى عيد الأرض . ويأتى ذلك الزمن فى بعده التاريخى الفلسطينى تاليا على الصوت الأول ، أى صوت القرار ، فيكون جوابا للحن الأساسى الأول .

---

* انظر نص القصيدة فى نهاية البحث .

** الأرقام الهندية هى علامات الأعداد المعروفة ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ، والأرقام العربية هى العلامات . . . -3-2-1

يشكل الزمن فى بعديه جذرا عميقا يتغلغل فى مقاطع النص ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التى تنسج حول الأرض ، ويدخل صوت الأرض فى قرار اللحن الأساسى الثانى ليقول «أسرارها الدموية» ، التى تخاطب بدورها منطقة موغلة فى العقل الجمعى ، حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الآلهة[١٥] ، وترتبط فى الوقت نفسه بأسرار دماء فلسطينية لبنات خمس «افتتحن نشيد التراب» الفلسطينى فى تلك المساحة المستطيلة على الخريطة ، وترتبط كذلك ببقعة محددة من الوطن - «باب مدرسة ابتدائية» . ومع افتتاح نشيد الوطن يدخل صوت الجواب فى اللحن الأساسى الثانى .

وما ان يتم دخول اللحنين الأساسيين فى مفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر متوحدا بالأرض فى بعديها الكونى والوطنى «أنا الأرض» ، ومازجا بين القرار والجواب فى اللحن الأساسى الثانى . ولا يكون ظهوره بصيغة المتكلم المفرد فحسب ، وإنما يظهر كذلك متوحدا مع الجماعة فى «سنطردهم» . وعلى حين يمثل الشاعر صوت القرار فى هذا اللحن ، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة محورية فى القصيدة ، طرفاها أنا - أنت ، ومركزها الأرض . ويكون بذلك قد مهد لدخول صوت الجواب فى اللحن ، وهو صوت خديجة . وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية «الأرض أنت» ، وترتبط من ناحية ثانية بالفتيات الخمس ، كما سوف يظهر فى تحليل القصيدة . ويؤدى دخول هذا الصوت إلى انفتاح النص على بعد نبوى محمل بالرؤ يا . لكن صوت خديجة يظل ، على الرغم من ذلك ، وثيق الصلة بتفاصيل الحياة اليومية : «لا تغلقىْ الباب» ، و «إناء الزهور» ، و «حبل الغسيل» . ويقوم هذا اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة فى تآلف هارمونى ، يمتد بامتداد القصيدة .

الآن آتى إلى نظرة تفصيلية ، فأتتبع دخول هذه الألحان بصورة كاملة قدر الإمكان إلى القصيدة .

يتوزع دخول الزمن فى قرار اللحن الأول على النحو التالى :
«فى شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها» ، المقطع ١ .
«فى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها» ، المقطع ٢ .
«فى شهر آذار زوجت الأرض أشجارها» ، المقطع ٣ .
«فى شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها» ، المقطع ٤ .

ويلاحظ أن هذه الترتيلة التى ترفع إلى الأرض فى موسم الخصب تأتى كلها فى نهاية المقاطع السردية التى وردت فيها . ولا يقتصر ظهور صوت الزمن فى بعده المطلق فى المواضع السابقة وحدها ، وإنما يظهر بصورة مكثفة فى المقطع رقم (٣) ، الذى يشكل مع المقطع رقم (3) وحدة تقع فى المنتصف من القصيدة وفى المركز منها ، إذا استثنينا المقطع المزدوج الأخير ، حيث تصل المعزوفة إلى ذروة التمازج والتدفق اللحنى فى قوة وسرعة فائقة . أما فى المقطع رقم (٣) فيتصاعد الجو الشعائرى الاحتفائى ليتوج فعل إخصاب بشرى للأرض . هنا يصبح الشاعر ، الناطق بصوت الجماعة ، هو العابد والمعبود ؛ هو الكاهن والشعيرة ؛ هو القربان والمذبح ، وهو قدس أقداس الوطن الذى يحرق حوله البخور وتتصاعد داخله الأناشيد مرددة لأصداءِ شعائر العبادات الوثنية فحسب ، بل تاريخَ الديانات السماوية الثلاث ، مكثفة فى ترنيمة واحدة ، ترفع إلى أرض الأنبياء .

إن شهر آذار فى هذا المقطع يؤذن باستيقاظ الخيل ؛ والخيل ترتبط فى قاموس درويش الشعرى بإيحاءات جنسية واضحة[١٦] . وتشكل نغمة الخيل والتنويعات المصاحبة لها سطرا شعريا مفصليا ، يربط بين المستويات المتعددة للبعد الدينى فى هذا المقطع . وتظهر هذه النغمة مرتين فى صيغة متماثلة «فى شهر آذار تستيقظ الخيل / سيدتى الأرض» . وفيما بين الصيغة الأولى والثانية ينفتح النص على تداخل المستويات الدينية إلى جانب التداخل فى الصيغة نفسها بين صوت الزمان وصوت المكان فى بعدهما المطلق ، فتظهر ألفاظ مثل «البخور ، الهياكل ، نشيد» وعبارات مثل «أنبياء فلسطين ، خروج المسيح من الجرح والريح ، صعود الفتى العربى إلى الحلم والقدس» .

وتظهر النغمة ذاتها فى تنويعة مصاحبة ، تظهر فى «القمم اللولبية تبسطها الخيل» ، كى تستدعى مرة أخرى المستوى الدينى الذى يلمح إلى صعود الفتى العربى فى معراج النبوة ، فيرتبط بـ «سجادة للصلاة السريعة» . وتعود نغمة الخيل فى صورة مركبة ، تندغم فيها العلاقات بين الزمان والبحر والأرض «فى شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس» . إن الخيول التى استيقظت فى شهر «آذار» تنطلق فى عنفوان قوى الطبيعة ، تصهل برغبة شبقية لتخصيب الحياة وبعثها . وتستجيب الأرض فتزوج أشجارها فى شهر آذار . وفى آذار كذلك ينخفض البحر عن أرض الوطن ، و «ينتفض الجنس فى شجر الساحل العربى» . ويدعو الشاعر الأرض أن تغمره بالخصب «أرجوك - سيدتى الأرض - أن تسكنينى وأن تسكنينى صهيلك» . وينصهر صوت الشاعر مع الأصوات الأخرى فيصبح جزءا من الحدث الكونى ، وجزءا من طاقات الخصب الكامنة فى أرض الوطن ، فيكون «هذا ربيعى الطليعى / هذا ربيعى النهائى» .

وفى المقطع (٥) ينغرس درويش فى شهر آذار ويظل فى مفترق الفصول الأربعة شاهدا على الحدث الكونى ، ويلتقى فى ذلك الزمن نفسه بشاعر آخر هو ت . س . إليوت Eliot ، فيستحضر نصا شهيرا له هو نص قصيدة الأرض الخراب The Waste Land وبالتحديد مطلع القصيدة ، إذ يقول April is the cruellest month[١٧] . لكن درويش يعدل المطلع بقوله : «آذار أقسى الشهور» . إن هذا التعديل يتمشى مع السياق العام للقصيدة ، من ناحية ، لكنه يهدف ، من ناحية ثانية تكتسب أهمية قصوى فى هذا السياق نفسه ، إلى إزاحة النص الغائب من

بؤرة الاهتمام ، وإحلال نسق آخر من العلاقات مكان نسق العلاقات فى قصيدة إليوت ، وإن لم تلغ هذه الإزاحة التفاعل بين النصين[١٨] . ويستهدف هذا النسق الأخير تشكيل صورة ذهنية قائمة على التداعى وخلق إيحاءات قوية تشى بوضع الإنسان المعاصر وما يكتنفه من أنواع الانفصام وأشكال الانهيار والجدب والعقم التى تخيم على علاقاته بالعالم ، وتدمغ العصر بتحلل القيم الإنسانية . أما درويش فإنه يدفع إلى الصدارة بنسق علاقات يقوم أساسا على التداخل والتلاحم فى مقابل الانفصال والتحلل فى النسق الأول ، ويصبح النص الغائب فى هذا السياق معادلا للواقع المتناحر الممزق ، على حين تلتئم أطراف القصيدة مشكلة وحدة متماسكة ومتجانسة فى الزمان والمكان .

وإذا تتبعنا صوت الزمان الفلسطينى فى جواب اللحن الأساسى الأول وجدنا أنه بعد أن يظهر فى المفتتح فى المقطع (١) يعاود الظهور فى المقطع (٢) ، نابضاً بشهقة أوتار الكمان حين تعزف أنغام الذكريات . والذكريات هنا تحمل خصائص السيرة الذاتية ؛ لكنها سيرة ذاتية تدمج الخاص فى العام عن طريق استخدام الضمائر ؛ فينتقل الخطاب من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع فى سهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية ، على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بأحداث تاريخية واقعية . إنه يقوم بتفتيت الماضى وبعثرته كى يعيد بناءه ، ويعيد حفر التاريخ ، تاريخه الشخصى وتاريخ فلسطين ، على جدران ذاكرته وذاكرة الوطن وذاكرة الضمير العربى ، فيبدأ المقطع على النحو التالى :

«وفى شهر آذار ، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب ، ولدت على كومة من حشيش القبور المضىء» .

إن آذار الذى يولد معه الخصب فى كل عام يسجل هنا ميلاد طفل فلسطينى اسمه «السرى الوحيد محمود درويش»[١٩] ، أما اسمه الأصلى فإنه اسم أطفال جيل كامل ولد فى فلسطين «قبل ثلاثين عاما وخمس حروب» ؛ فطفولته إذن لا تخصه وحده ، وإنما هى طفولة جماعية ، عاشت مرحلة خيم فيها الموت وتكدست القبور . وفى قلب الموت ، ووسط الحصار ، يومض حشيش القبور . وتأتى الإضاءة هنا مباغتة فنعرف أن الميلاد حدث رمزى وواقعى فى الوقت نفسه ؛ إذ يقول : «أبى كان فى قبضة الإنجليز ، وأمى تربى جديلتها ، وامتدادى على العشب» . فـالأب مثل آلاف الآباء الحقيقيين الذين كانوا فى قبضة الإنجليز ، لكنه قد يكون أيوب أو الشعب المبتلى ؛ أما الأم فقد تكون ناعسة التى تبيع جدائلها لقاء قوت يوم لوليدها الذى يمتد على العشب ، وقد تكون حفيدة نساء فينيقيا اللاتى كن يقدمن جدائلهن قربانا فى معبد الربة عشتار فى عيد الخصب ، وقد تكون أى أم عادية . إنهما فى نهاية الأمر وجهان فلسطينيان بغير ملامح محددة ، لكنها ملامح تتطابق ــ على الرغم من ذلك ــ مع عشرات الوجوه . هما وجهان يشكلان مع الزمن خلفية لوحة الطفولة .

وفى ضربات فرشاة سريعة تكتمل اللوحة التى لا تشتمل على تفاصيل كثيرة ؛ مجرد زهرة ، وقمر أرجوانى مخنوق ، حضور الشاعر المفرد ــ الجمع يلف اللوحة فى غلالة أثيرية ، تَبينُ من خلالها ألوان وخطوط تتكشف عن حدث عادى بسيط ، يكاد يكون فى حقيقة الأمر لا حدث . «كنت أحب (جراح الحبيب) وأجمعها فى جيوبى ، فتذبل عند الظهيرة» . وعلى الرغم من هذه البساطة المذهلة يقوم الحدث باختزال مرحلة الصبا فى ثلاث جمل مشعة ، تمتد إشعاعاتها المتواشجة فى أغوار الذاكرة . كما أنه يشتمل على دلالات أخرى تكثف الجو القاتم فى هذا الجزء من المقطع . إن الجملة المشحونة «جراح الحبيب» تشير إلى اسم من أسماء الزهرة القرمزية الأسطورية التى انبثقت من دماء أدونيس ، إله الخصب الفينيقى المقتول على جبل لبنان ، وتتفتح فى منطقة الشام فى عيد الفصح ، أى خلال شهر آذار من كل عام[٢٠] . وبالإضافة إلى ذلك يرتبط اسم الزهرة «جراح الحبيب» بكلمات وأفعال أخرى ، تفضى إلى معانى الدماء والموت ، وتتمثل فى «حروب ، القبور ، الرصاص ، ينكسر ، فيسقط» . إن درويش يجعل من تفتح زهرة وذبولها حدثا لافتا لا يقل أهمية عن رفة جناح فراشة ، ربما تكون قد حطت ، لجزء من ثانية ، على زهرة برتقال فى بيارة نائية بقرية فلسطينية ما يزال ترابها عالقا بأحذية الطفولة .

وما إن تستيقظ الذكريات حتى تبدأ فى الانهمار ، ويتحول الضمير المفرد إلى صيغة الجمع فى «نمتد ، فينا ، نكتشف ، ولدنا ، ندخل» (تتكرر أربع مرات) . ولا يقطع انهمار الذكريات الجماعية فى هذا الجزء غير صيغة المتكلم المفرد مرة واحدة . لكن انبلاج الذكريات ليس وضاحا كضوء النهار بل ضبابيا ؛ ذلك لأن الوقت «عشاء» ، أى أول الظلام . فالذكريات إذن غائمة لأنها تنبلج «من اللغة العربية» أى أنها تستعاد عن طريق اللغة وليس التواجد الفعلى فى أماكن حدوثها ؛ ولأن القمر ليلكى مخنوق ؛ ولأن الزمان يمر عليها فتسقط فى القلب سهوا ، وتصبح مطاردة بالنسيان . والنسيان خطر يهدد حياة الذكريات وينذر بضياعها .

ولا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفر منه وتسقط فى جيوب الفاتحين ؛ لأن الوطن ليس جغرافيا فحسب ، وإنما هو كذلك حالة ذهنية ؛ فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها فى الذاكرة . ووسيلته هى اللغة ؛ وحركته فى الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التداعى . إنه يرتكز على الزمان والمكان ، ويتوحد مع جيله «فى شهر آذار نمتد فى الأرض/فى شهر آذار تنتشر الأرض فينا» . ثم يطلق العنان لهوس الذكريات الجماعية فتجوب الأماكن بفرحة الصبا ، تستوقفها «مواعيد غامضة» ، وتفاجأ باكتشاف

«البحر تحت النوافذ» ، وببزوغ «القمر الليلكى على السرو» ، وتدهش لارتفاع قامتها التى لم تكن تتجاوز «ظلال السفرجل» .

وتواصل الفصول دورتها ، ويأتى آذار من جديد ولكنه يأتى هذه المرة فى مرحلة الشباب حين «ندخل أول سجن ، وندخل أول حب» . إن التداعى الحر يؤدى إلى غياب العلاقات المنطقية بين الدوال فلا نستطيع ، على سبيل المثال ، أن نتعرف العلاقة التى تربط بين الزمان «آذار» وأول حب وأول سجن ، أو بمعنى آخر لا تظهر العلاقة بينها بصورة مباشرة على السطح إذا كنا نتتبع مسار الجملة أفقيا ، ونسعى إلى الربط بين أجزائها وفق علاقات تتسلسل منطقيا فى خط أفقى (٢١) . لكننا نستطيع أن نتصور خطا رأسيا توجد عليه مجموعة من المفردات ، تعتمد كلها على الفعل «ندخل» ، يمكن أن تستخدم بدائل بعضها للبعض الآخر ، وتؤدى هذه البدائل «سجن حب . . . الخ» إلى معان متعددة يشتمل عليها الفعل المذكور ، كما يشتمل على بدائل غيرها ، يمكن أن تأتى مكانها على المحور الأفقى ، فتحتل مكان دوال أخرى تتيحها اللغة لكنها لم ترد فى هذا السياق . واستمراراً لعملية التفاعل وتوليد الدلالات المتعددة ، ونتيجة ـ فى الوقت نفسه ـ لتداعى الذكريات ، يعود الشاعر إلى زمن مضى يعتمد كذلك على الفعل «دخل» ولكن بصيغة المتكلم المفرد فى الماضى .

وينكسر التسلسل الأفقى مرة أخرى فنجد الفعل الذى تولد عنه «أول حب» فى الصيغة الأولى يصبح هنا هو القائل أو المرسل ، والذات فى موضع المرسل إليه ، أما مضمون الرسالة فيتشكل من علاقات جديدة تتولد عن العلاقات السابقة ، لكنها تختلف عنها ؛ إذ يستدعى الشاعر دالا جديدا من المحور الرأسى هو «الحلم» ليُدخل فى سياق يشكل مضمون الرسالة . ويتكون هذا السياق من الفعل الأصلى فى صيغة المتكلم المفرد فى الماضى «دخلت» ، وتتماثل هذه الصيغة مع صيغة فعل تال «فضعت» ، وترتبط بالفعل الأول عن طريق فاء العطف ، لكن الفعل الجديد يدخل مع المفردات الأخرى فى سياق مختلف يكون محوره الضياع المتبادل بين الأنا والحلم : «دخلت إلى الحلم وحدى فضعت / وضاع بى الحلم» .

إن الدال الجديد الذى يدخل هنا إلى الجملة هو «وحدى» ، ويتوازى مع «تكاثر» التى تجىء تعقيبا على حدث القول «قال لى الحب يوما» ، وردا عليه «قلت : تكاثر . . .» . وما يلبث هذا التوازى أن يميل فتطغى الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعا ، وتتلاشى «وحدى» لتحل محلها أصوات الكثرة . عندئذ ينكشف السرف «ترى النهر يمشى إليك» محملا بوعد الخصب الموقوت بشهر آذار ، «وفى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها» . هكذا يتم التفاعل بين وسائل الأداء فى هذا الجزء فيما يمكن أن يسمى بكيمياء اللغة ، وينتج عن التفاعل مركب لغوى هو التشكيل الجمالى لتفاعل آخر مركب يتم بين ما هو طبيعى وما هو بشرى ؛ وبين الزمن الكونى والزمن الفلسطينى ؛ أو هو الدلالة المشتملة على تمازج هارمونى بالغ التجانس .

إن رغبة درويش فى التوحد بالأرض ، كما ظهرت فى جواب اللحن الأساسى الثانى ، تتخطى هذا التوق ذاته ، وصولا إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب ، والحاملة لبذور اللقاح ؛ تلك هى عناصر الطبيعة التى يقيم لزواجها عرسا فى المقطع (٥) . وفى مواجهة ارتباط فيزيائى بقوى الطبيعة ، مثلما يرتبط الشهيق بالزفير ، فإن سيوف العالم تتكسر «أى سيف سيعبر بين شهيقى وبين زفيرى ولا يتكسر !» . وكما يصبح من المحال حجب الريح وحبس المطر وسلب الشمس إشعاعاتها والتربة سر النماء ، فإنه ما من قوة أرضية يمكن أن تحول بين الشاعر وانطلاقه إلى عناقه «الزراعى فى ذروة الحب» ؛ إلى عمر آخر لا يشيخ ولا يحاصر ؛ عمر الأرض وما عليها من مظاهر الحياة النباتية الغضة المتجددة فى كل دورة من دورات الفصول .

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقا افتراضيا إلى ما هو مادى ؛ فالأرض عنده لا تحد بحدود الأرض ذاتها ، أى حدودها الفعلية على الخريطة ، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية ، كما أشرت من قبل ، لها امتدادات لا نهائية فى المطلق . إنه «يهيىء للمطلق حاسة تتعايش مع اليومى الذى يصعب التعايش معه»(٢٢) . لكن هذا المطلق يظل فى مجال الممكن الذهنى وليس الممكن الفعلى . لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة فى جانبه الطبيعى «فاشتبكى يانباتات» ، أو فى جانبه البشرى «انتفاضة جسمى» يفضى إلى دلالة حلمية «عودة حلمى إلى جسدى» . بكلمات أخرى أقول إنه على حين يستخدم دوال تحمل مدلولات حسية واقعية ، سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر ، فإن ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكسر السياق الواقعى لصالح سياق حلمى يظل معلقا بزمن غائم مكبل بذلك البعد الحلمى المطلق نفسه ، ويظل يجاهد يائسا لكى يثبت قدمه على صخور الواقع الشرسة ، ولكى يدخل فى مجال الممكن الفعلى . ومادام هذا الممكن الفعلى ما يزال موقوفا على زمن لم يأت ، فإن انفجار الأرض خصبا أو غضبا يظل ممتنعا لامتناع تحقق الفعل «سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبل بالرى والخجل القروى» .

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية ؛ لأن اليومى محبط وممزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها كما قلت ، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب ، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة فى ماض ناء غائر فى الذاكرة ، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفىء ؛ لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة فى حاضر ميت ، أو يكاد يموت ، على حين تبدو نذر المستقبل قاتمة .

وإذا كانت الصورة الذهنية التى يرسمها درويش للوطن تتشكل فى الزمن الكونى وفى الزمن الفلسطينى بوصفه تاريخا وذكريات

شخصية ــ جماعية من ناحية ، وفى المكان الدوار منذ بدء الخليقة حتى المنتهى من ناحية ثانية ، فإن تشكلها لابد أن يتخذ ملامح محددة . وفى قرار لحن الأرض يقدم درويش طوبوغرافيا أدبية تتوخى رسم الأماكن ووصفها . إن درويش لا يكتفى بأن ينمى لديه ، عن طريق هذا المنحى ، إحساسا بالمكان يعتمد على رصد الفيزيائى المرئى ، أو الفزيوغرافى بالمصطلح العلمى ، وإنما ينمى ، فى الوقت نفسه ، حاسة ميتافزيوغرافية ، إذا صح التعبير . صحيح أنه يعيش الواقع المرئى وملابساته وحقائقه ، كما يتوحد بمورفولوجية الأرض ، بنباتها وأنواع الحياة الأخرى على سطحها ، وبسماتها الجغرافية ، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئى ذاته ، وصولا إلى توحد أعمق مع روح المكان .

ومن المفيد ، عند هذه النقطة من الدراسة ، تقصى حقل الكلمات الدالة على سمات مورفولوجية وسمات فزيوغرافية بعينها ، وتوزيعها على مقاطع القصيدة .

أولا : السمات المورفولوجية ؛ وترتبط بالحياة النباتية فى فلسطين :

المقطع رقم (١)
البنفسج (تتكرر ثلاث مرات) ، الورد ، الزعتر البلدى .

المقطع رقم (1)
لوز ، تين (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٢)
حشيش القبور ، (زهرة) جراح الحبيب ، السرو ، السفرجل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (2)
الزعفران

المقطع رقم (٣)
شجر الساحل ، القطن ، البنفسج .

المقطع رقم (3)
زهرة المشمش .

المقطع رقم (٤)
القمح ، دوالى (العنب) .

المقطع رقم (4)
القرنفل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٥)
الزنزلخت ، زيتونة (المقصود الشجرة) .

المقطع رقم ٦ ،(6)

البرتقال ، النبات الجليلى ، القمح .

ومن خصائص الحياة الحيوانية (الغزال الجليلى - المقطع ٦ ، 6) . ويرد فى القصيدة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذكر مفردات ترتبط بحقل الكلمات نفسه ولكن بغير ذكر لصفات محددة مثل «الزراعى ، النباتات ، الرى . . . الخ » ومفردات أخرى ترتبط بحياة الطيور «العصافير» ولكن بدون ذكر خصائص محددة كذلك .

ثانيا : خصائص السطح الطوبوغرافية ؛ وتشتمل على أسماء الأماكن ، وعدد من خصائصها الفزيوغرافية .

المقطع رقم (١)
الجليل

المقطع رقم (٢)
البحر ، النهر (تتكرر بصيغة الجمع)

المقطع رقم (٣)
القدس ، القمم اللولبية ، حيفا ، ينخفض البحر ، أرضنا المستطيلة ، الساحل .

المقطع رقم (3)
الخريطة ، الجليل .

المقطع رقم (٤)
الخليل ، الجليل ، القدس .

المقطع رقم (4)
الخريطة .

المقطع رقم (٥)
البحر ، عكا (تتكرر مرتين) ، أريحا ، شعاب الجبال .

المقطع رقم (5)
التلال .

المقطع رقم (٦ ، 6)

الجليل ، يافا ، جبل النار ، (الجبل الذى بنيت عليه مدينة نابلس) .

يتضافر تواتر هذه السمات وتغلغلها فى معظم مقاطع القصيدة مع سائر مفردات القصيدة ، على الرغم من تعدد مستوياتها ، وتعدد الأصوات فيها ، على نحو يؤدى إلى انبثاق «فلسطين» ذهنية فى وعى القارىء ، تكون لها ملامح الوطن الأم ، لكنها ــ فى الوقت نفسه ــ وطن آخر يحمل ملامح الشاعر والصبى والعاشق والنبى ، الذى تقمص جسد الأرض فأصبح امتدادا شعريا لترابها ، وشعابها ، وكهوف جبالها ، ووديانها وأنهارها ، وعيون نرجسها ، ورائحة نباتاتها ، وملمس «جراح الحبيب» فى أوراق زهورها . ولا يكتفى شاعرنا بذلك كله ، وإنما يربط بين هذه الأماكن والسمات الجغرافية وتجلياتها الشعرية فى نسق جديد

من التداعيات الموغلة فى عالم ملغز ، محمل بالسحر والرؤيا الأسطورية . وفى هذا يكمن حضور شعر درويش الأخاذ ، وقدرته على النفاذ إلى قارئه ، والتغلغل فى وجدانه . بعبارة أخرى أقول إن درويش ليس مسكونا بالمكان وحده ، وإنما هو مسكون كذلك بروح المكان(٢٣) .

عند هذه النقطة يظهر لى صوت الشاعر فى اللحن الأساسى الثالث ، كما تمثل فى تمازجه مع الأصوات الأخرى وفى قدرته على التداخل معها والتأليف بينها ، وقد أصبح أكثر وضوحا وتبلورا على نحو ييسر لى تتبع دخول صوت الجواب فى هذا اللحن ــ وهو ما أشرت إليه بصورة عارضة فى بداية القراءة ــ إلى المعزوفة الشعرية .

قلت ــ فيما سبق ــ إن صوت الجواب فى هذا اللحن يتمثل فى «خديجة» والعلاقات التى تنشأ فى النص نتيجة دخول هذا الصوت إلى القصيدة . ويجمع صوت خديجة بين النبوى واليومى ، كما يعتمد نسيج العلاقات المرتبطة بها على التمازج بين الألحان السابقة ، محاكيا صوت الشاعر فى قرار اللحن نفسه ، ولكن مع تنويعات تضيف أبعادا جديدة تتآلف مع مجمل الأصوات فى المعزوفة الشعرية .

إن صوت خديجة يدخل إلى القصيدة ، أول الأمر ، مرتبطا بالعلاقة المحورية المتشكلة من الشاعر ــ الأرض «أنا الأرض/ والأرض أنت/خديجة . .» مما يكسب هذه العلاقة بعدا نبويا وقداسة لا يمكن إغفالها ، تتوازى مع الجو الشعائرى وتتقاطع معه . إن الشاعر يدفع بهذين البعدين إلى خلفية الصورة الذهنية التى يرسمها للأرض ؛ يدفع بهما إلى منطقة قصوى ، حيث يكمن فى أغوار اللاوعى نزوع غريزى لإضفاء القداسة على مظاهر الحياة والموت ، أو على قوى الطبيعة ؛ كما يظهر هذا النزوع نفسه فى الإيمان بالقيم الدينية السماوية المنظمة للحياة . وتظهر أشكال أخرى لهذا النزوع فى الإيمان بفكرة أو عقيدة أو مسعى وطنى . . الخ .

إن هذا النزوع الأصيل فى النفس يوظف فى القصيدة لتأكيد التشبث باستمرارية تاريخية تجاوز التاريخ المكتوب ، وتتشكل من قاعدة تعلوها طبقات متتالية كالطبقات الجيولوجية المكونة للأرض ، فيصبح المقدس الممثل فى خديجة ، فى نهاية المطاف ، هو الحياة الأليفة ، على نحو ما يتمثل فى المقطع (١) : «لا تغلقى الباب» ، و«إناء الزهور» ، و«حبل الغسيل» ، و«حجارة هذا الطريق» ، و«هواء الجليل» .

تنتشر إشعاعات البعد النبوى اليومى الصادرة عن خديجة فى اتجاهين ، يظهر أولهما مرتبطا بالحدث الفعلى فى القصيدة ، وهو مقتل بنات خمس كن يقفن فى شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية ؛ أما الاتجاه الثانى فيتمثل فى طاقة روحية هائلة ، تمد الشاعر بالمقدرة على تحقيق الحلول الكامل فى الأرض .

وإذا تتبعنا مسار الصوت فى الاتجاه الأول وجدنا أنه ــ بعد ظهوره الاستهلالى مرتبطا بالأرض ، ومحاكيا صوت القرار فى اللحن ، أى صوت الشاعر ــ يعاود الظهور فى المقطع رقم (٤) محملا بالقدسى من ناحية ، وباليومى الأليف من ناحية ثانية ، ليدخل فى نسيج العلاقات المرتبطة بحدث مقتل الفتيات . لكن هذا الحدث الواقعى نفسه يقدم فى سياق أسطورى وحلمى ، يتمثل فى «آذار يأتى إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتى ، ومن رقصة الفتيات» ، كما يتمثل فى ثلاث جمل تلتمع بقوة ثم تهوى كالشهب المحترقة «اشتعلن مع الورد والزعتر البلدى» ، و«افتتحن نشيد التراب» ، و«دخلن العناق النهائى» ، فيتحول الحدث الواقعى إلى لا حدث ، يتشكل فى رموز أو علامات للغة أخرى تنم عنها اللغة المكتوبة التى نعرفها ولكنها لا تفصح . إنها لغة دراما الأسرار الدموية ؛ لغة طابعها الخفاء والرمز ، ويتطلب حل شفرتها تدريب العين على التقاط إشاراتها التلميحية وترجمتها .

يدخل صوت خديجة فى هذا السياق الحلمى الملغز فى شكل حوار بين صوت خارجى هو نفسه صوت القرار فى اللحن ، ويقوم فى هذا الموضع بالمزج بين الأصوات الأخرى التى تمثل الأبعاد الدرامية فى القصيدة ، وبين صوت الجواب المحمل بأبعاده الخاصة . ويوجه إليها صوت الشاعر سؤالا يبدو فى ظاهره سؤالا عاديا :

«خديجة/أين حفيداتك الذاهبات إلى حبهن الجديد ؟»

لكنه سؤال مشحون فى حقيقة الأمر بالتوتر والغليان ؛ إذ إنه ــ على حين يؤسس العلاقة بين خديجة التى ارتبطت بالأرض والفتيات ــ يضفى على الحدث الذى سبق أن ظهر فى سياق أسطورى حلمى قداسة مكتسبة ، كما أنه ينذر بتطور الحدث نحو غايته المأساوية ، التى أشار إليها فى الصيغة الحلمية المبهمة فى المقطع الأول . ويأتى الجواب مثبتا الأبعاد السابقة ، ومفجرا ــ فى الوقت نفسه ــ لغليان مكتوم :

«ــ ذهبن ليقطفن بعض الحجارة ــ
قالت خديجة وهى تحث الندى خلفهن»

إن نظرة فاحصة إلى هذه الفقرة الحوارية تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة إلى إكسير سحرى ، يبث فى الحدث الواقعى المفضى إلى نهاية مأساوية حياة لا تفنى ، لأنها حياة مستمدة من حيوات لغات التراسل والتواصل البشرى ، الباقية بقاء البشر ، على نحو ما تتجسد فى قصيدة شعر . لقد تأسست فى هذه السطور الثلاثة علاقة محورية تمثل بعدا دراميا جديدا ، وترسخت أبعاد أسطورية فى طبقات سحيقة تعلوها طبقات نبوية قدسية ، كما أدت الصيغة الاستفهامية إلى شحن الحدث بطاقات توتر وغليان مكتوم . وكذلك أدى كسر العلاقة المنطقية بين «يقطفن» والزهور ، واستبدال «الحجارة» بها ، وخلق علاقة

جديدة بين الفعل «تحث» والاسم «الندى» ، وارتباط الندى بالزهور وينبت الأرض من ناحية ، وبالفتيات من ناحية ثانية ، وكون خديجة هى مصدر الفعل الذى يدل على حركة متوترة بدورها ، إذ يصدر عنها القول ، على حين تهرع فى اللحظة نفسها إلى جهة ما ، حيث يوجد ما لا يمكن تحديد جهة صدوره أو وجهته ؛ حيث الندى ، لكن المهم هنا هو الحرص الشغوف على أن تكون خلفهن أنّى ذهبن . ويؤدى ذلك التمازج بين الأصوات الصادحة بألحان معزوفة الأرض وتداخلها ، وإثراء الأصوات الوافدة فى تنويعات على الأنغام الأساسية فيها ، إلى التآلف الهارمونى الكلى فى القصيدة .

يظهر صوت خديجة مرة أخرى فى المقطع نفسه فى تركيب سياق يتماثل مع خصائص تركيب السياق الذى ظهرت فيه فى الجزء الاستهلالى من المقطع الأول . لقد ظهر الصوت فى المقطع (١) فى سياق تميز بخصائصه الغنائية :

«خديجة لا تغلقى الباب لا تدخلى فى الغياب»

كما يأتى السياق فى المقطعين فى موقع متماثل يسبقه ، ويليه سياق سردى يتضافر مع الجو الطقوسى الأسطورى فى ترسيخ الحس الدينى ، وإضفاء القداسة على حادث الفتيات الذى يعادل فى مستوى دينى آخر مفهوم الفداء بالشهادة فى المسيحية .

ويظهر السياق نفسه فى هذا المقطع معدلا ليشير إلى تطور الحدث من ناحية ، واقترابه من نهايته المأساوية من ناحية أخرى ؛ وهى النهاية التى يشير إليها التراب الذى يمشى «دما طازجا فى الظهيرة» ، فيقول :

«خديجة لا تغلقى الباب خلفك
لا تذهبى فى السحاب»

وعلى الرغم من تراكب المستويات الأسطورية والدينية فإن حدث الفتيات لا يفقد صفة الواقعية ، بل على العكس ، يؤكدها فى ثلاث جمل فعلية تشير أفعالها إلى الزمن الحاضر «يقرأن أنشودة عن دوالى الخليل» ، و «يكتبن خمس رسائل» ، «ويحلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاة» . فإذا ما جاءت النهاية المأساوية عندما تقتحم الفتيات «جنود المظلات» ، و «ينكسرن مرايا مرايا» ، يكون الحدث قد أدى دوره فى نسيج العلاقات ، وفى توظيف الأبعاد الأسطورية والدينية ، لتدعيم استمرارية تاريخية هدفها النهائى : الأرض الآن وفى المستقبل .

وما إن يكتمل الحدث حتى يبدأ فى التراجع ، لكنه لا يختفى فجأة ، وإنما تبقى منه ظلال كأنها الصدى ، وتظهر تلك الظلال كالأصداء مصاحبة لصوت خديجة التى كانت تتحدث عن حفيداتها ، على حين كانت «تحث الندى خلفهن» ، لكنهن يبتعدن ، ويدخلن فى غياب العناق النهائى . أما فى المقطع (٥) فتتشكل الصورة كالتالى :

«ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت ، خديجة !
لا تغلقى الباب»

فى هذه الصورة تكون كلمة «الندى» هى الظل الباقى ؛ هى النار الخابية ، والجمرة التى يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء النهائى فيشعلها بمد انفعالى صاخب ، يتمثل فى أربع جمل تقريرية متتالية :

«فيا وطن الأنبياء . . . تكامل
ويا وطن الزارعين . . . تكامل
ويا وطن الشهداء . . . تكامل
ويا وطن الضائعين . . . تكامل» .

إن هذا الوطن الملح فى حضوره ، كما يظهر فى صيغة المنادى المتكررة ، الممزق فى الواقع بين القداسة والشهادة والضياع النهائى ، يبدو عصيا نافرا ، لا يستجيب للانفجارات الصوتية المتتالية الحادة فى فعل الأمر «تكامل» .

ولا ينكسر صوت الشاعر أمام هذا المد الانفعالى الصاخب الذى يواجه بأشكال التمزق والعصيان ، وإنما يؤوب إلى مرفأ خديجة ، ويلوذ بطاقة روحية قادرة على الحلول الصوفى فى الأرض ، والامتداد الشعرى لحدودها ولسماتها الطبوجرافية ؛ «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد» . ومن هذه الطاقة الروحية ذاتها يتولد النبوى المرتبط بخديجة : «وكل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتنى» . إن الوطن يعادل النشيد ، والنشيد ــ القصيدة فى بعدها الابتهالى ــ أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ــ يعادل المقدس . والزيتونة ، بالإضافة إلى ذلك ، شجرة مباركة كما جاء فى القرآن الكريم «يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية» (سورة النور ٢٤) ، كما أن الزيتونة عند الصوفية «هى النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس بقوة الفكر»[٢٤] . وفى الحديث جاء أن الرسول عليه السلام فجأه الحق وهو فى غار حراء وأقرأه الآية الكريمة ، «فرجع بها رسول الله ﷺ ترجف بوادره حتى دخل على خديجة فقال : زملونى ، زملونى ؛ فزملوه حتى ذهب عنه الروع»[٢٥] . هكذا يلتقى فى مرفأ خديجة المقدس متمثلا فى استمرارية الحياة اليومية التى تأكدت من قبل ، وفى طاقة الحلول الصوفى فى الأرض ، كما يلتقى النداء الملح لتكامل الوطن بأصداء حدث الفتيات .

يصل التداخل والتشابك بين صوت خديجة والألحان الأخرى إلى احتدام عنيف فى الحركة الأخيرة التى يشتمل عليها القصيد السيمفونى فى المقطع (٦ ، ٧) ، فتظهر خديجة مقترنة بصوت الشاعر فى السطر التالى :

«هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة . لم يزرعونى لكى يحصدونى» .

ويستدعى هذا السطر فعل التخصيب الكونى فى المقطع رقم

(٣) ، حيث يومض سطر آخر :

«أرجوك ــ سيدتى الأرض ــ أن تخصبى عمرى المتمايل بين سؤالين :

كيف ؟ وأين ؟» .

لقد تكشفت السبل أمام الشاعر ، أو كادت ، وأصبح تخصيب العمر يتمثل فى «احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة» ، أى الذهاب بحثا عن زمن القداسة وزمن الشهادة والفداء بالدم . وبالإضافة إلى ذلك يستدعى الجزء الأخير من السطر «لم يزرعونى لكى يحصدونى» آيات الخصب فى الطبيعة ، على نحو ما ظهرت فى المقطع رقم (٥) : «هذا عناقى الزراعى فى ذروة الحب . هذا انطلاقى إلى العمر» . لكن هذا العناق الزراعى يظهر فى هذا المقطع فى أفق مختلف ، وفى مناخ مختلف ، وتقف صيغة الفعل المجزوم حائلاً دون أن يحصد «الآخر» ثماره . والآخر هنا ، فى صيغة الغائب الجمع ، يصبح عاجزا عن الفعل ، وفاقدا لمبررات ذلك الفعل نفسه ؛ فهو لم يزرع لكى يحصد ، وإنما هو ذلك الدخيل الغازى الذى ظهر فى المقطع (١) ، محوراً لفعل آخر مضاد ، سوف تقوم به الذات متوحدة مع الجماعة فى «سنطردهم» . وفعل الطرد ينصب ، ضمن مفردات الحياة اليومية والصيغ الحلمية ، على «هواء الجليل» . وهذا «الهواء الجليلى» يريد أن يتكلم فى هذا المقطع الأخير ، وأن يضج بالفعل ، وينقل عن الشاعر ذلك التوق المتأجج الدفين فى أغوار الذات ، والمشع منها وعبرها ، فى الوقت نفسه ، إلى الاتجاهات كلها ، المرئية منها وغير المرئية ، الواقعية منها والملغزة الحلمية ، ذلك التوق المشع برغبة التوحد بالأرض ، لم يزل رؤيا تنطوى عليها أعطاف خديجة «يريد الهواء الجليلى أن يتكلم اليوم عنى ، فينعس عند خديجة» .

ويتفجر التوق مرة ثانية فى صيغة مماثلة تختلف مفرداتها :

«يريد الغزال الجليلى أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل خديجة» . إن ذلك السجن الذى دخله الشاعر ، بصيغة الجمع ، فى شهر آذار ، ملبيا نداء الأرض ونداء العشق الهائل للوطن فى المقطع رقم (٢) «فى شهر آذار ندخل أول حب / وندخل أول سجن» ليصبح هو نفسه «السجين البديهى / والعاشق الأبدى» . والغزال الجليلى ، فى المقطع الأخير ، لا يهدم السجن وإنما يحرس ظل خديجة ، أى يحرس شارات النبوة وعلاماتها ومصداقيتها ونذر تحققها ؛ إذ إنها ما تزال فى حيز الاحتمال ، ولهذا السبب تكون التحية التى تسر بها الأرض إلى الشاعر ، فى السطر الأول من هذا المقطع ، مثل «التحية فى الفجر» ؛ إنها ما تزال «الأمل السهل والرحب» . وخديجة ما تزال «تميل على نارها» ، وكانت تميل ــ فى المقطع رقم (٥) ــ «نحو الندى» ، وكانت من قبل «تحت الندى» خلف حفيداتها الذاهبات إلى حبهن الجديد ، اللواتى «افتتحن نشيد التراب» ــ

فى المقطع الأول ــ وقمن بفداء الأرض بالدم ، ومن ثم التحمن بصوت الشاعر فى ذلك العشق الأبدى . وميل خديجة نحو الندى ينذر بالغياب ، والندى هو الجذوة التى يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء الكلى ، والدخول النهائى فى غياب مطلق ، فيعيد إشعالها بنداءات متكررة إلى الوطن ، وباستدعاء الذكريات الشخصية والجماعية ، وبتجسيد المكان والتوحد معه فيزيائيا ، والحلول بروحه حلولا صوفيا .

إن استدعاء خديجة وحضورها الغامر فى هذا المقطع يصبح بشيرا بقرب تحقق نبوءة الشاعر ونبوته التى ظهرت شاراتها فى المقطع رقم (٥) ، فاقترنت الأناشيد التى ترفع إلى الوطن بزيتونة مباركة زملته حين كان فؤاده يرجف فرقا من هول التمزق الآنى فى الساحة العربية وجاهلية منافى الوجود الفلسطينى المبعثر فى أرجاء العالم .

وتنبلج الرؤيا آخر الأمر ، وتتجلى فيضا سماويا يغمر الأرض :

«يا خديجة ! إنى رأيت . . وصدقت رؤياى ــ تأخذنى فى مداها وتأخذنى فى هواها .
أنا العاشق الأبدى
السجين البديهى» .

وما إن تنبلج الرؤيا وتقع فى القلب موقع الإيمان والتصديق حتى يتم الاتصال الكلى ، فتحل الذات العاشقة فى الأرض التى تمتد حدودها إلى مالا يحد ؛ إلى آفاق روحية مجهولة البدء والمنتهى . وتسرى تلك الطاقة الهائلة إلى الطبيعة فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض ، وإنما يتفجر الخصب من قلب عاشق يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها : «يقتبس البرتقال اخضرارى ويصبح/هاجس يافا» . فالاخضرار ، أى علامة الحياة النباتية ، يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التى يتبادلها مع عنصر نباتى ، على حين يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسا يدور ، لا بخلد بشر ، وإنما يدور بخلد مظهر حيوى من مظاهر الحياة النباتية فى فلسطين ، أعنى برتقال يافا .

ويكون هذا التبادل الحرُّ بين خصائص الموجودات ومواقعها فى سلم الوجود مقدمة تؤذن بالدخول إلى مركز الحركة فى القصيدة كلها ، والبؤرة التى تستقطب التداخل والتشابك بين الألحان الأساسية التى تصل إلى احتدام عنيف فى هذا الجزء من المقطع ، فتندمج عناصر الوجود وينصهر الكونى بالبشرى ، والبشرى بأشكال الحياة الأخرى ، ويندمج النبوى بالأسطورى ، والواقعى بالحلمى ، والسردى بالغنائى ، ويبدو الوجود مهرجاناً وعرسا للاحتفاء بتخلق فلسطين ، أندلس الممكن الذهنى ، فى كوكب آخر وفى مجرة أخرى ، إذ تنبثق فى سديم من الشعر .

وفى جملة تقريرية تتقاطع مع جملة مشابهة فى المقطع رقم (١) ،

ولكن مع تغيير ترتيب العلاقات ، يقول درويش :

«أنا الأرض منذ عرفت خديجة» .

إن العلاقة التى تشكلت من طرفين «أنا ـ أنت» ، وكانت الأرض محورها فى «أنا الأرض/والأرض أنت خديجة» ، تعود هنا محملة بكشوف الرؤ يا وتحقق نبوءة التوحد مع الأرض وما عليها ، ويكون ذلك التوحد مصدرا لمعرفة ، والمعرفة فى المعجم الصوفى «حال تحدث عن شهود»[٢٦] ، ويتمثل الشهود هنا فى علامات ومسميات لمفردات الحياة اليومية تشكل مادة المعاينة وتكون منطلقا ، فى الوقت نفسه ، لخوض التجربة الروحية ، والوصول إلى كمال المعرفة الصوفية ، واكتمال حال البقاء بعد الفناء .

وينشأ من هذا التصور تفرقة تعتمد على المغايرة بين حالين ؛ حال معرفة الشاعر بالأرض ، وحال إنكار الآخر ، ليس لتلك المعرفة فحسب ، بل لوجود الذات العارفة وشرعية انتسابها إلى الأرض ، والسعى إلى وأد هذا الوجود ذاته :

«لم يعرفونى لكى يقتلونى»

وتأتى الأداة الجازمة «لم» لتنفى فعل المعرفة بالنسبة إلى الآخر ، كما تفضى إلى انتفاء علة القتل ، فيصبح الآخر ، مصدر الإنكار والتعدى ، هو المنفى ؛ إذ تنسحب الأرض من تحت أقدامه ، على حين ينبسط الأفق لحال المعرفة الأول . وتظهر هذه الحركة والحركة المضادة مكثفة فى سطرين من المقطع ، يتماثلان فى التركيب ؛ فإلى جانب هذا الشطر نجد «لم يزرعونى لكى يحصدونى» تضيف عنفوانا للحركة ، يماثل عنفوان الطبيعة ، ويفضى إلى ديمومة الفعل المضاد الذى تمثل أول ظهور له فى المقطع الأول فى صيغة «سنطردهم» المتكررة مرات ثلاثاً والمشتملة ، فى الوقت نفسه ، على أطراف الصراع ومؤشرات اتجاهه .

وما إن تتحقق الرؤ يا حتى نكون فى بؤ رة الزمان والمكان :

«بوسع النبات الجليلى أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم
هذا المكان الموزع بين اجتهادى وحب خديجة
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى
رحيل الهواء عن الأرض»

وفى بؤ رة الزمان والمكان يمتزج صوت الزمان الكونى فى قرار اللحن بصوت آذار فى الجواب الفلسطينى ، ويشكلان احتمالا جديدا لسفر لا نهائى فى اتجاه عمر لا يفنى ، وإنما هو عمر الرؤ ى الباقية حتى رحيل الهواء عن الأرض . وينصهر كذلك قرار لحن المكان وجوابه الفلسطينى المتمثل فى تلك البقعة المستطيلة على الخريطة ، يرسمها الآن «النبات الجليلى» وقد نما فى هواء الجليل الذى طرد منه الغزاة ، وهو الآن يترعرع بين أصابع كف الذات العاشقة المتوحدة مع المكان ، والمكان موزع بين شيئين «اجتهادى وحب خديجة» . والاجتهاد فى الاصطلاح الفقهى هو استفراغ الفقيه الوسع ليحصل له ظن بحكم شرعى ، لكن البعد النبوى المتمثل فى «حب خديجة» لا يجعل الحكم بشرعية الانتساب إلى الأرض ظنا ، وإنما يفيض عليه بحال اليقين ، وينصهر فى أتون اليقين قرار اللحن الأساسى الثالث وجوابه ، فتفنى الذات العاشقة فى المعشوق المقدس ، الأرض ، لكنه فناء لا يبغى الثبات ، بل يمور بحركة تفاعل وانصهار وتخلق باطنى عنيف ، ينجلى عن قيامة الأرض وابتعاثها فى فضاء القصيدة .

ويتحقق هذا الانصهار على مستوى المعنى فى تفاعل كيميائى لغوى ، يتم على مستوى الدوال نتيجة اتحاد عناصر لغوية ظهرت فى مقاطع سابقة تتغير خواصها بما جلب إليها فى هذا الجزء من خواص جديدة ، تولدت عن تطور الحدث المروى وتحقق الرؤ يا . إن اتحاد عنصر دال على الحياة النباتية بصورة عامة ـ « فاشتبكى يانباتات ، » أو « تنمو علينا النباتات » ـ مع عنصر آخر يشير إلى نبات ينتسب إلى الأرض الفلسطينية « النبات الجليلى » ، ينتج عنه استدخال للخارج ، أى أن ما كان خارجيا يصبح داخليا وجزءا من كيان الذات ، فـ « يترعرع النبات بين أصابع كفى » . ويصلح هذا المثال لأن يكون دالا على التداخل على مستوى الدوال ، ولا يغنى عن تناول الجوانب اللغوية والصوتية الأخرى ، التى لا يتسع لها مجال هذه القراءة .

يظهر عند هذه النقطة من « القراءة ـ الكتابة » أن أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال ، وتشكل فى مجملها بديلا موازيا للتجزؤ والتفتت والانفصام فى الوضع العربى الراهن . ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفى بالخروج عن إطار القصيدة السائدة منذ ديوان « عاشق من فلسطين » ، بل إنه لم يتوقف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التى يصل إليها فى شعره ، فقد أخذ يتوجه ـ كما قال هو نفسه ـ « نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة ، تتسع لحركة المزج . . إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز فى أن تقرر شكلا ما »[٢٧] . والشكل الذى أتوقف عنده هنا ، فى مرحلة من مراحل تطور شعر درويش ، هو المزج بين السردى والغنائى ، واستخدام هذا المزج وسيلة أداء أيديولوجية ، تتضافر مع وسائل غيرها فى تقديم ولاف يقوم على الالتحام والوحدة والتآلف بين الأجزاء المبعثرة .

لقد أشرت فى بداية هذه القراءة إلى تشكل القصيدة فى خمس مقاطع تحمل أرقاما هندية ، وخمس مقاطع أخرى تحمل أرقاما عربية مماثلة للأرقام الأولى ، ومقطع مزدوج أخير يحمل رقمين فى الوقت نفسه ، كما أشرت إلى الخصيصة السردية الغالبة على المقاطع ذات الأرقام الهندية ، وملاحظة اختراقها بأجزاء غنائية ، وتزايد سرعة إيقاع التداخل بينها وبين السردى فى المقطع المزدوج الأخير ، على حين تتميز المقاطع ذات الأرقام العربية بخصائص غنائية واضحة .

وتقوم المقاطع السردية بوظيفة الحدث الذى يتشكل فى ألحان رئيسية ، يتتابع دخول الأصوات المؤدية لها إلى القصيدة فى نظام يحدد مسار الأصوات التى تتداخل متزامنة عقب حضورها الاستهلالى فى شبكة علاقات معقدة ، تدفع إلى الصدارة بما هو مروى ، كما يحدث فى لغة القص ، على حين يظل صوت الراوى أو القاص مضمرا ومتضمنا فى الخطاب الشعرى ، وإن أسفر عن وجهه نسبيا فى الأجزاء الغنائية المتغلغلة فى المقاطع السردية ، وفى قرار اللحن الثالث . لكن حضور الذات المتكلمة لا يظهر بصورة كاملة إلا فى المقاطع ذات الأرقام العربية .

تشكل هذه المقاطع ما يمكن أن يسمى بالنقيضة الغنائية للمقاطع السردية ؛ بما تشتمل عليه هذه المقاطع من عنصر غنائى . وتتقدم الذات المتكلمة فى المقاطع الغنائية ، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة ، إذ تكون بمثابة دعوة لتواصل نصى ينشأ بين القارىء والذات المتكلمة فى لحظة شعورية كثيفة ، تتقطر فيها كينونة الشاعر ، وتتسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة ، أى لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة .

وتؤدى هذه النقيضة الغنائية حوارا متوازنا بين الذات المتكلمة ، التى تعيد بناء التاريخ وتشكيل الذاكرة ، والحدث المروى الذى يمثل تاريخ الذاكرة أو تاريخيتها ، ويصل الحوار فى النهاية إلى وُلاف تشكل عناصره استمرارية تاريخية تنبع من الذات المتكلمة وعلاقاتها بالعالم . وهذه الذات ليست ذاتا مفردة فحسب ، ترى نفسها نقيضا للوضع الراهن الممزق ، أو أزمة ضمن هذا الوضع ، وإنما هى كذلك ذات متوحدة مع الجماعة ، تشيد وطنا فى قصيدة تتعدد فيها مستويات التداخل والتلاحم ، فيصبح النص بديلا شعريا موازيا للواقع المنهار ، كما يصلح هذا البديل ذاته ليكون مشيرا إلى ما يمكن أن يتشكل فى وعى المتلقى مناقضا للتناحر والتنافر والتصدع المعيش .

إن نظرة فاحصة على المقاطع الغنائية تدل على أنها تكرس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية ، تظهر فى تناظر التركيب اللغوى والإيقاع الصوتى ، على نحو يؤدى إلى بروز الإيقاع وتأكيده بصورة عامة . ومن ثم فهى لا تتدخل فى تطوير الحدث فى القصيدة وإنما تشكل - على العكس - تنويعات على أنغام الألحان الأساسية ، فتقيم توازنا آخر بين الإيقاع الخفى فى المقاطع السردية التى تركز على نمو الحدث وتطويره ،وبين ذلك الإيقاع الصاخب المباشر كدقات الطبول .

ويظهر فى المقطع (1) تنويع على نغمة « الشاعر - الأرض » فى تركيب متناظر ، يتكون من جملة فعلية بصيغة المتكلم المفرد ، يتكرر فعلها وفاعلها خمس مرات « أسمّى » ، على حين يتشكل مفعولها فى المرات الخمس من مفردات تدل إما على مظهر من المظاهر المورفولوجية للأرض الفلسطينية ، أو تدل على موقف صدامى ، طرفه الأول الشاعر ، ويتمثل الطرف الثانى فى الآخر « الفاتحين » . ويظهر فى هذا التركيب المتناظر تواتر حروف بعينها ، تكاد تظهر فى سطور المقطع كلها ، مؤكدة النغم ، ومساعدة على بروز الإيقاع ، مثل السين (تتكرر ٧ مرات فى ثمانية سطور يتكون منها المقطع) ، والصاد (تتكرر خمس مرات) ، والحاء (تتكرر ست مرات) ، والجيم (تتكرر أربع مرات) .

أما المقطع (2) فيتكون من صيغتين تعجبيتين ، يليهما صيغتان استفهاميتان ، ويشكل فى مجمله تساؤ لا يتراوح بين الاستنكار والأسى عن طبيعة العلاقة المعذبة التى تربط الشاعر ببلاد تفوح بالموت الذى يحاصر طفلا « ينام على الزعفران » ، ويصيب الأم فى الصميم فتموت أمامه « بنسمة عنبر » ، لكنه لا يستطيع إلا أن يغنى ذلك المكان البعيد القريب ، لأنه لا يملك أن ينزع قلبه الذى هو سجنه ، فيتفطر بتوتر صيغ التعجب والاستفهام المفضية إلى تثبيت العلاقة ذاتها وليس الخلاص منها .

ويشكل المقطع (3) انفصالاً مؤقتا للذات عن الزمن الحاضر ، يؤدى لغوياً عن طريق تشبيه يتكرر مرتين « كأنى » ، ويقود إلى اتجاهين : عودة إلى « مامضى » ، وذهاب إلى أمام ، كى تحقق الذات انسجامها فى لحظة شعر . لكن هذا الانسجام محاصر بين اثنتين : « بلاط » الحكام ورضاهم . لذلك سرعان ما يتلاشى الجو الرقراق والمناخ الأثيرى ، وذلك البوح الحميم الأليف فى « أنا ولد الكلمات البسيطة/وشهيد الخريطة/أنا زهرة المشمش العائلية » ، ليحل مكانه الفعل القتالى المتفجر بالعنف ، متجسدا فى صيغة تقريرية آمرة ، موجهة إلى هؤلاء « القابضون على طرف المستحيل » ، فهم وحدهم القادرون على أن يعيدوا إليه الهوية . ويظهر فى هذا المقطع كذلك تناظر فى التركيب اللغوى بين الجملتين التشبيهيتين فى مفتتح المقطع من ناحية ، والجملتين الفعليتين فى صيغة الأمر فى ختام المقطع من ناحية ثانية ، وتناظر آخر فى جملتين اسميتين تأتيان فى المنتصف تقريبا ، وهما « أنا ولد الكلمات البسيطة » ، و « أنا زهرة المشمش العائلية » . ويسهم هذا التناظر والتكرار ، إلى جانب وحدة القافية الساكنة فى معظم سطور المقطع ، فى تشكيل البنية الموسيقية فى المقاطع الغنائية ، وشحنها بطاقات انفعالية بالغة التوتر - كما أشرت منذ قليل .

ولا تقتصر عناصر هذه البنية الموسيقية على تكرار صيغ لغوية متناظرة ، واستخدام صيغ أخرى تحمل فى ذاتها شحنات التوتر ، مثل التعجب والاستفهام ، أو التماثل الصوتى للحروف ، سواء ما شكل منها إيقاعا داخليا أو تواتر فى إيقاع القافية . لكن الشاعر يلجأ فى المقطعين(4 , 5)بالإضافة إلى هذه السمات كلها ، إلى ترديد سطور جاءت فى مقاطع سابقة ، غنائية كانت أم سردية . فنجد فى المقطع (4) تركيبات وردت فى المقطعين (1) و(3) مثل « الكلمات البسيطة ، شهيد الخريطة ، الحصى أجنحة » وفى المقطع رقم (5) يتكرر تركيب ورد فى المقطع

السردى (٢) « ثلاثين عاماوخمس حروب » مع استبدال « قبل » فى المقطع السردى بـ « أعود » ، وتنويعات على صيغ أخرى ترتبط ببعد الزمن « آذار » ، وصيغة محددة ورد فيها فى المقطع (٤) « فى شهر آذار تأتى الظلال . . » ، وترد فى المقطع (5) على النحو التالى « وفى شهر آذار تصعد منه الظلال » . وكذلك ترد تنويعة أخرى على تيمة السجن ، ولكن فى صيغة استجواب بوليسى يقوم به الآخر الذى يظهر بكثافة فى هذا المقطع ليؤكد الحصار والنفى فى فعل تفتيش إرهابى يقوم به المحتل ، ويتكرر خمس مرات فى صيغ متماثلة « وقد فتشوا » ، ورد فعل مضاد متكرر كذلك يُواجه الحصار والنفى بحصار آخر ونفى من فضاء القصيدة ، كما ذكرت من قبل ، وإذا بالسجانين هنا وقد أصبحوا سجناء فـ « لم يجدوا غيرهم فى القيود » .

إن الإيقاع الموسيقى الصادر عن التماثل الصوتى واللغوى فى الصيغ المتكررة يقوم فى هذا الجزء بتثبيت جانب مهم من جوانب أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش ، أعنى عمومية التجربة . وقد لجأ فى المقاطع السردية ، خصوصا المقطع (٢) ، إلى تحقيق الفكرة ذاتها عن طريق تحويل الذكريات الشخصية إلى ذكريات تتسم بعموميتها ، واشتراك جيل بأكمله فى تفاصيلها . ويؤدى التكرار الصوتى الملح ، إلى جانب الانتقال من ضمير المتكلم المفرد فى المقاطع الغنائية السابقة إلى صيغة الغائب المفرد فى هذا الجزء ، بالإضافة إلى تأكيد عمومية التجربة ، إلى تعميم الوعى بهذه التجربة ، معتمدا على المستوى الدلالى أول الأمر ، ثم تضافر هذا المستوى مع المستوى الموسيقى الصوتى فى آن واحد .

أعود الآن إلى توزيع الأجزاء الغنائية فى المقاطع السردية فأجد أنها تظهر بصورة واضحة فى أربعة مواضع فى القصيدة ، هى المقاطع (١) ، (٤) ، (٥) ، (٦ ، 6) ويأتى ظهور الجزء الغنائى فى المقطعين (١) و(٤) تاليا ، فى كل منهما ، على ظهور صوتى القرار والجواب فى اللحن الأساسى الثالث ، المتشكل من العلاقة المحورية أنا ـ أنت ـ الأرض . وفى مواجهة التلاحم الكلى بين طرفى هذه العلاقة كما تتمثل فى « نحن » ، نجد الآخر منفيا خارج الحدث ، كما أشرت من قبل ، فى ثلاث جمل تكاد تكون متماثلة من حيث التركيب اللغوى ، مع تنوع طفيف ، كما تتماثل فى تكرار صيغة الفعل ، وزمنه ، ومضمونه الحلمى ، بالإضافة إلى القافية الموحدة :

> « سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
> سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
> سنطردهم من هواء الجليل »

ويشتمل الجزء الغنائى فى المقطع (٤) على الكثير من خصائص الجزء السابق ، التى تظهر فى تماثل زمن الفعل ومضمونه الحلمى (فى السطر الثانى) ، وتماثل التركيب اللغوى وتكراره ثلاث مرات ، مع تنويع طفيف فى السطر الذى أشرت إليه ، وبروز الإيقاع عن طريق التكرار ، والترديد الملح لحروف بعينها ، ووحدة القافية على الرغم من التلوين الذى يلحق كذلك بالسطر الثانى ، فيضيف إلى الإيقاع البارز إيقاعا داخليا يؤكده كما يلى :

> « ستمطر هذا النهار
> ستمطر هذا النهار رصاصا
> ستمطر هذا النهار » .

ويتولد عن أوجه التشابه بين الجزئين فى موضعهما من السياق الكلى للمقطعين السرديين ، وكونهما تاليين على ظهور الأصوات المشكلة للحن الثالث ـ يتولد بعد إضافى من أبعاد التلاحم فى مواجهة الآخر ، سواء أكانت المواجهة عن طريق النفى خارج السياق الشعرى فى الجزء الأول ، أم كانت عن طريق الحصار بالتكرار الملح ، والصيغة المثبتة اليقينية فى زمن آت ، أو النضال بالكلمة الثورية حتى تنهمر السماء رصاصا .

وتتعدد أشكال النضال فتتحول فى موضع آخر (المقطع (٥)) إلى طاقات روحية تواصل « ذلك البحث الأوديسى عن صخرة يثبت فوقها قدم آشيل . . . مستأنفا دورة الصراع »[٢٨] ، فينبعث نداء فى صيغة تقريرية آمرة « فيا وطن الأنبياء تكامل ! » أشرت إليها فى تحليلى للعلاقات التى يفضى إليها دخول صوت خديجة مشكلا جواب اللحن الثالث . وعلى حين تشير دلالة هذا الجزء إلى تمزق الوطن فى الواقع ، يكون التجانس الكامل فى مكونات ذلك الوطن نفسه ، فى التركيب والمفردات والإيقاع ، بالإضافة إلى الإيقاع الداخلى بين الأنبياء ـ الشهداء من ناحية ، والزارعين الضائعين من ناحية أخرى ـ يكون بمثابة حيثيات يقدمها النص على مستوى الدوال من أجل تحقيق الأيديولوجيا النهائية المبثوثة فى الخطاب الشعرى فى قصيدة درويش . ولا يعنى هذا التناقض الظاهرى بين تمزق الواقع وتجانس وسائل الأداء ووحدتها انفصالا بين الشكل والمضمون ، وإنما يبدو هذا الانفصال قشرة على السطح ؛ إذ تتوافر ، على مستوى أعمق ، عوامل الوحدة والتلاحم والتكامل ، وتمتد إلى جذور أسطورية سحيقة تعلوها طبقات لا تلغى الواحدة منها الأخرى ، بل تتراكم فوقها فى صلابة تماثل صلابة الأرض . وتمهد هذه العوامل كلها إلى التوحد الذى يتم بين الشاعر والأرض ، فيلتحم الغنائى بالسردى ، فى السطرين التاليين مباشرة ، حيث تنبثق الزيتونة المباركة ، وتصبح النفس مهيأة للاشتعال بنور القدس وبقوة الفكر . وما إن تنبلج الرؤيا وتقع فى القلب موقع الإيمان حتى يعلو الصوت فى المقطع المزدوج الأخير (٦ ، 6)

> « هذا التراب ترابى
> وهذا السحاب سحابى
> وهذا جبين خديجة »

إن هـذا التركيب الصـاعق فى وضوحـه ومباشـرته يقيم فى السطرين الأولين أرضا وسماء ينتسبان انتسابا لا لبس فيه إلى ذات محددة تستعين فى السطر الثالث بشهادة الأنبياء على هذا العصر كى تبعث لغتها الجديـدة التى تعيد تشكيـل الأرض والسماء ، فتكون اللغة ما تكونه وما تقوله فى آن واحد .

وتعاود الغنائية ظهورها فى المقطع نفسه ، على خلاف المقاطع الأخرى ، فيتسارع إيقـاع التداخـل بين السـردى والغنائى ، مكونا إيقـاع الختام الـرنان فى صيـغ تجمع خصـائص الأجزاء الغنائيـة والسـردية فى المقـاطـع السـابقـة من حيث وظيفتهـا الموسيقية ، ومن حيث تقديم الذات المتكلمة ، على حين يتشكل المزيج اللغوى فى مركب جديد تنحل فيه العناصر اللغوية ويتم التفاعل بينها ، وتتغير خواصها نتيجـة اتحاد بعضهـا ببعض فى كيمياء اللغة .

إن ظهور صيغة « أنـا الأرض » أربع مـرات فى هذا الجـزء الختـامى من المقطع يحمـل دلالات تختلف عن ظهور الصيغـة نفسها فى المقطع السردى الأول ، حين كانت الرؤ يـا ما تـزال تترواح بين التحقق والتبدد ، وتنذر بالدخول فى الغياب . وقد تجسدت لغويا فى تركيبات ارتبطت أحيانا بالواقعى اليومى ، كما ارتبـطت فى أحيان أخـرى بالحلمى المحلق . أمـا وقد تحققت الرؤ يا فإنها تأخذ شكلا ماديا ملموسا ، تدل عليه الصيغة نفسها فى صورتها النهائية « أنا الأرض فى جسد » . ويسيطر هذا التحقق العيانى الملموس للرؤ يا على الجزء الختامى فى المقطع ، فيتنامى الفعل الجسدى فى صور صدامية ، ويصبح الشكـل الصدامى القتـالى هو الشكـل الحتمى الوحيـد القادر عـلى التـواجـد فى الأرض ، ومواجهة الآخر أينما ذهب :

« يا أيها الذاهبون . . . احرثوا جسدى
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدى
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدى
أيها العابرون على جسدى
لن تمروا

ويصـل النغم إلى أقصى ذراه فى تكـرار « لن تمـروا » ست مرات ، فتكون كضربات الصنج فى نهاية المعزوفة الـ بمفونية . وعـلى حين تشكـل الصيغة نفيـا لمضمون الفعـل « تمـروا » فى المكان ، ونفيا ـ من ثم ـ للمخاطب أنّى ظهر أو ذهب ، فإن تصاعد النغم وتكراره وحدّته يحتل زمنا متناميا ، ينفتح صوتيا فى « تمروا » على المدى الرحب الذى لا يحده حد . ويصاحبنا النغم ولا يتـركنـا إلا وقـد تخلقت الأرض فى فضـاء النص وفى زمن الشعر .

إننى ما أزال فى سفينة درويش بين برق بحوره وألقها . وفى زمن الشعر ينحسر البحر عن أرض درويش وعن أرض أخرى أجدها تنبثق الآن لتقول :

لدينى لأعرف كيف أجيئك منى إليك[٢٩]
ادخلينى رحم البدايات
خذينى إلىّ
كلما انحسر البحر عن خاصرة
بيروت يشهق عاشق الكلمات البسيطة
باسمك
عشتك عمرى قبل ميلادى
وظلال السنين بعد مماتى
وبلغت فيك أول الخلق
ومستقبل الماضى ، وخاتم النهايات
وكل آت إليك
يموت ، تلدنى الحروف فى دروبك
شموسا خضراء لمواسم غائرة فيك
أيها الممكن المستحيل
ياوطنى
أقول المدى امتداد لانفجارات
روحى مداك وجسمى خطوط
ترسم أرضنا المستطيلة
ككفى .

قصيدة الأرض

ـ ١ ـ

فى شهر آذارَ ، فى سنَة الانتفاضة ، قالتْ لنا الأرضُ
أسرارَها الدمويّةَ . فى شهر آذارَ مَرَّتْ أمام
البنفسج والبندقية خمسُ بناتٍ . وقفنَ على باب
مدرسة ابتدائيّة ، واشتعلن مع الورد والزعتر
البلديّ . افتتحنَ نشيدَ التراب . دخلن العناقَ
النهائىّ ــ آذارُ يأتى إلى الأرض من باطن الأرضِ
يأتى ، ومن رقصة الفتيات ــ البنفسجُ مال قليلاً
ليعبر صوتُ البنات . العصافيرُ مَدّتْ مناقيرها
فى اتجاه النشيد وقلبى .
أنا الأرضُ
والأرضُ أنت
خديجةُ ! لا تغلقى البابْ
لا تدخلى فى الغيابْ
سنطردهم من إناءِ الزهورِ وحبل الغسيلْ
سنطردهم عن حجارةِ هذا الطريقِ الطويلْ
سنطردهم مُن هواءِ الجليلْ .

وفى شهر آذارَ ، مَرّتْ أمام البنفسج والبندقية خمسُ بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائيّة . للطباشير فوق الأصابع لونُ العصافير . فى شهر آذارَ قالتْ لنا الأرضُ أسرارها .

ـ 1 ـ

أُسمّى الترابَ امتداداً لروحى
أسمّى يدىّ رصيفَ الجروحِ
أسمّى الحصى أجنحةْ
أسمّى العصافيرَ لوزاً وتينْ
أسمّى ضلوعى شجر
وأستلّ من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجرْ
وأنسف دبّابة الفاتحين .

ـ ٢ ـ

وفى شهر آذار ، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ، وُلدتُ على كومة من حشيش القبور المضىء .

أبى كان فى قبضة الإنجليز . وأمّى تربّى جديلتها وامتدادى على العشب . كنتُ أحبُ « جراح الحبيب » وأجمعها فى جيوبى ، فتذبل عند الظهيرة ، مَرُّ الرصاصُ على قمرى الليلكىّ فلم ينكسر ، غير أنّ الزمان يمرُّ على قمرى الليلكىّ فيسقط فى القلب سهواً . .
وفى شهر آذار نمتد فى الأرض
فى شهر آذار تنتشر الأرض فينا
مواعيدَ غامضةً
واحتفالاً بسيطاً
ونكتشف البحرَ تحت النوافذِ
والقمرَ الليلكىّ على السرو
فى شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حُبٍ ،
وتنهمر الذكريات على قرية فى السياج
وُلدنا هناك ولم نتجاوز ظلال السفرجلِ
كيف تفرّين من سُنْبلى ياظلال السفرجلِ ؟
فى شهر آذار ندخل أول حُبّ
وندخل أول سجن
وتنبلج الذكرياتُ عشاء من اللغة العربية :
قال لى الحبّ يوماً : دخلتُ إلى الحلم وحدى فضعتُ
وضاع بى الحلمُ . قلتُ : تكاثر ! تَرَ النهر يمشى إليك .

وفى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها

ـ 2 ـ

بلادى البعيدة عنى . . كقلبى
بلادى القريبة منى . . كسجنى !
لماذا أغنى
مكاناً ، ووجهى مكانٌ ؟
لماذا أغنى
لطفل ينام على الزعفران
وفى طرف النوم خنجر
وأمّى تناولنى
صدرها
وتموتُ أمامى
بنسمة عنبر

ـ ٣ ـ

وفى شهر آذار تستيقظ الخيل
سيدتى الأرضَ !
أىُّ نشيد سيمشى على بطنك المتموجِ ، بعدى ؟
وأىُّ نشيد يُلائمُ هذا الندى والبخورَ
كأنّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين فى بدئها المتواصلِ
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجاره
هذا نشيدى
وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضرَ مثل النبات يغطّى مساميره وقيودى
وهذا نشيدى
وهذا صعود الفتى العربىّ إلى الحلم والقدس .
فى شهر آذار تستيقظ الخيل .
سيدتى الأرض !
والقممُ اللولبيّةُ تبسطها الخيلُ سجّادةً للصلاة السريعة بين الرماح وبين دمى .
نصفَ دائرة ترجع الخيلُ قوساً
ويلمع وجهى ووجهك حيفا وعُرسا
وفى شهر آذار ينخفض البحرُ عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس .
فى شهر آذار ينتفض الجنسُ فى شجر الساحل العربىّ .
وللموج أن يحبس الموج . . أن يتموّج . . أن يتزوج . . . أو يتضرّج بالقطن
أرجوك ـ سيدتى الأرض ـ أن تسكنينى وأن تُسكنينى صهيلَكِ
أرجوك أن تدفنينى مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج والبندقيه
أرجوك ـ سيدتى الأرض ـ أن تخصبى عمرىَ المتمايلَ بين سؤالين : كيف وأين ؟
وهذا ربيعى الطليعى
هذا ربيعى النهائى
فى شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها .

ـ 3 ـ

كأنى أعودُ إلى ما مضى
كأنى أسيرُ أمامى
وبين البلاط وبين الرضا
أعيد انسجامى .
أنا ولدُ الكلمات البسيطه
وشهيدُ الخريطه
أنا زهرة المشمش العائليه .
فيا أيها القابضون على طرف المستحيل
من البدء حتى الجليل
أعيدوا إلىّ يدى
أعيدوا إلىّ الهويةَ !

ـ ٤ ـ

وفى شهر آذار تأتى الظلال حريرية والغزاةُ بدون ظلال
وتأتى العصافيرُ غامضة كاعتراف البنات
وواضحةً كالحقول
العصافيرُ ظلُّ الحقول على القلب والكلمات .
خديجةُ !
ــ أين حفيداتك الذاهبات إلى حبّهن الجديد ؟
ــ ذهبن ليقطفن بعضِ الحجاره ــ
قالت خديجةُ وهى تحتَ الندى خلفهنّ .
وفى شهر آذار يمشى الترابِ دماً طازجاً فى الظهيره .
ــ خمسُ بنات يخبّئن حقلاً من القمح تحت الضفيره .
ــ يقرأن مطلع أنشودة عن دوالى الخليل . ويكتبن
ــ خمس رسائل :
تحيا بلادى
من الصّفْرِ حتى الجليل
ويحلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاه .
خديجةُ ! لا تغلقى الباب خلفك
لا تذهبى فى السحاب
ستمطر هذا النهار
ستمطر هذا النهار رصاصاً
ستمطر هذا النهار !
وفى شهر آذار ، فى سنةِ الانتفاضة ، قالت لنا الأرض
أسرارها الدمويةَ : خمسُ بنات على باب مدرسة
ابتدائيّة يقتحمن جنود المظلات . يسطع بيت
من الشعر أخضر . . أخضر . خمس بناتٍ على
باب مدرسة ابتدائية ينكسرن مرايا مرايا
البنات مرايا البلاد على القلب . .
فى شهر آذار أحرقت الأرضُ أزهارها .

ـ 4 ـ

أنا شاهدُ المذبحه
وشهيدُ الخريطه
أنا ولدُ الكلمات البسيطه
رأيتُ الحصى أجنحه
رأيت الندى أسلحهْ
عندما أغلقوا باب قلبى عليّا
وأقاموا الحواجز فيا
ومنع التجوُّل
صار قلبىَ حارهْ
وضلوعى حجارهْ
وأطلَّ القرنفل .
وأطلَّ القرنفل .

ـ ٥ ـ

وفى شهر آذار رائحة للنباتات . هذا زواجُ العناصر .
« آذار أقسى الشهور » وأكثرُها شَبَقاً . أىّ
سيف سيعبر بين شهيقى وبين زفيرى ولا يتكسّر !
هذا عناقى الزراعى فى ذروة الحبّ . هذا انطلاقى
إلى العمر .
فاشتبكى يا نباتات واشتركى فى انتفاضة جسمى ، وعودة
حلمى إلى جسدي .

سوف تنفجر الأرض حين أحققُ هذا الصراخ المكبّلَ
بالرىّ والخجل القروىّ .
وفى شهر آذار نأتى إلى هَوَس الذكريات ، وتنمو علينا
النباتاتُ صاعدةً فى اتجاهات كلّ البدايات . هذا
نموُّ التداعى . أسمىّ صعودى إلى الزنزلخت التداعى .
رأيتُ فتاة على شاطىء البحرِ قبل ثلاثين عاماً
وقلت : أنا الموجُ ، فابتعدتْ فى التداعى . رأيتُ
شهيدين يستمعان إلى البحر : عكا تجىء مع الموج .
عكا تروح مع الموج . وابتعدا فى التداعى .
ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت . خديجةُ ! لا
تغلقى الباب !
إنَّ الشعوب ستدخل هذا الكتاب وتأفل شمس أريحا
بدون طقوس .
فيا وَطَنَ الأنبياء . . تكاملْ !
ويا وطن الزارعين . . تكامل
ويا وطن الشهداء . . تكامل
ويا وطن الضائعين . . تكامل
فكلُّ شعاب الجبال امتدادٌ لهذا النشيد .
وكلُّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونةٍ زمّلتنى .

ـ 5 ـ

مساءٌ صغيرٌ على قرية مُهمله
وعينان نائمتان
أعود ثلاثين عاماً
وخمسَ حروب
وأشهد أن الزمانْ
يخبّىء لى سنبله
يغنى المغنى
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان المغنّى يغُنىّ

ويستجوبونه :
لماذا تغنى ؟
يردُّ عليهم :
لأنى أُغَنى

وقد فتّشوا صدرَهُ
فلم يجدوا غير قلبهْ
وقد فتشوا قلبَهُ
فلم يجدوا غير شعبهْ
وقد فتّشوا صوتَهُ
فلم يجدوا غير حزنهْ
وقد فتّشوا حزنهُ
فلم يجدوا غير سجنهْ
وقد فتّشوا سجنَهُ
فلم يجدوا غيرهم فى القيود

وراء التلال
ينام المغنّى وحيداً
وفى شهر آذار
تصعد منه الظلال

ـ ٦ ، 6 ـ

أنا الأملُ السهلُ والرحبُ ــ قالت لى الأرض والعشب
مثل التحية فى الفجر
هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجةَ . لم يزرعونى
لكى يحصدونى
يريد الهواء الجليلُ أن يتكلّم عنى ، فينعس عند خديجة
يريد الغزال الجليلُ أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل
خديجة وهى تميلُ على نارها
يا خديجةُ ! إنى رأيتُ . . وصدَّقتُ رؤ ياىَ تأخذنى
فى مداها وتأخذنى فى هواها . أنا العاشقُ الأبدىُّ ،
السجينُ البديهىُّ . يقتبسُ البرتقالُ اخضرارى ويصبح
هاجسَ يافا
أنا الأرض منذ عرفتُ خديجةَ
لم يعرفونى لكى يقتلونى .
بوسع النبات الجليلِ أن يترعرعَ بين أصابع كفى ويرسم
هذا المكان الموزَّع بين اجتهادى وحبِّ خديجةَ
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى
رحيل الهواء عن الأرض
هذا التراب ترابى
وهذا السحاب سحابى
وهذا جبين خديجه
أنا العاشق الأبدىُّ ــ السجين البديهى
رائحة الأرض توقظنى فى الصباح المبكر . .
قيدى الحديدىُّ يوقظها فى المساء المبكر

هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر ،
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نَهَضَتْ
طفلتىَ الأرض !
هل عرفوكِ لكى يذبحوكِ ؟
وهل قيَّدوكِ بأحلامنا فانحدرتِ إلى جرحنا فى الشتاء ؟
وهل عرفوكِ لكى يذبحوكِ
وهل قيَّدوكِ بأحلامهم فارتفعتِ إلى حلمنا فى الربيعْ ؟
أنا الأرض
يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح فى مهدها
أحرثوا جَسَدى !
أيها الذاهبون إلى جبل النار
مرّوا على جسدى
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مرّوا على جسدى
أيها العابرون على جسدى
لن تمروا
أنا الأرض فى جَسَدٍ
لن تمروا
أنا الأرض فى صحوها
لن تمروا
أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض فى صحوها
لن تمروا
لن تمروا
لن تمروا !

الهوامش :

(١) يهتم عدد من الكتابات العربية الحديثة بقضية رفض المقاييس الجاهزة ورفض أشكال الهيمنة والمصادرات القبلية والتقسيمات التعسفية ، وتثبيت المفاهيم والنظريات وتحولها إلى قوالب جامدة منغلقة ، تصبح أدوات سلطوية تكرس للحفاظ على ديمومة النظم الهرمية ، سواء كانت هذه النظم فى مجال بناء الفكر أو الإبداع أو تلقيها والتفاعل معها ، أو كانت نظماً سياسية واجتماعية واقتصادية . وتشجع هذه الدراسات ، فى الوقت نفسه ، أفعال الاختيار الإرادى الواعى ، والمشاركة والانفتاح على إمكانات لا تتحدد بالمقنن الجاهز أو السلبى المُسْتَهْلك . وتشكل هذه الكتابات النص الغائب فى القراءة ــ الكتابة التى أقدمها ، وتتدخل فى صياغة الأفكار بنسب متفاوتة .

وقد أشرت إلى التفاعلات المباشرة فى موضعها من هذا البحث ، ولكن هناك تفاعلات أساسية لا تظهر بصورة مباشرة فى النص ، لهذا السبب أفضل ذكر ما استطعت حصره منها وفق الترتيب الأبجدى للأسماء :

ــ إدوارد سعيد ، « انتقال النظريات » ، الكرمل ، العدد ٩ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢ - ٣٤ .

ــ سيزا قاسم ، « حول بويطيقا العمل المفتوح ، قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط » فصول ، المجلد الرابع ، العدد ٢ ، ١٩٨٤ ص ٢٢٨ - ٢٤١ .

ــ كمال أبو ديب ، « الحداثة ، السلطة ، النص » بحث مقدم إلى

مهرجان القاهرة للإبداع العربي ٢٤ - ٣١ مارس ١٩٨٤ ، فصول المجلد الرابع ، العدد (٣) ١٩٨٤ .
ــ محمد عابد الجابرى ، « الخطاب العربي ، دراسة تحليلية نقدية » ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، دار الطليعة ، بيروت ص ٩ - ١٠ .

(٢) Edward W.Said, The World, The Text, The Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 52.

(٣) شكرى عياد ، النقد والإبداع ، من حوار مع الكاتب نشر باللغة الإنجليزية فى مجلة ألف ، العدد الرابع ــ ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٠٩ .

(٤) Edward Said, op. cit, p.52.

(٥) الجابرى ، السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٦) نفســه .

(٧) Wolfgang Iser, the Implied Reader, John Hopkins Uiniversity Press, Baltimore and London, 1978,p. 294.

(٨) D.W. Harding, Psychological Process in The Reading of Fiction, Aesthetics in The Modern World, ed. Harold Osborne, London 1968. p.313 .

(٩) لمزيد من التفاصيل حول أيديولوجية الخطاب الشعرى والعلاقة بين الأيديولوجي والجمالى انظر :
Terry Eagelton, Criticism and Ideology, London NLB 1976.
فصل بعنوان :
Ideology and Literary Form,pp. 102-161.

وخصوصاً الصفحات (154 — 145) التى يتناول فيها أيديولوجية الشكل فى شعر إليوت وييتس .
وانظر كذلك :

Antony Easthope, Poetry As Discourse, Methuen, London and N.Y 1983, pp. 19 — 99.

(١٠) أعمال درويش الشعرية وتشتمل على :
ــ أوراق الزيتون (١٩٦٤) .
ــ عاشق من فلسطين (١٩٦٦) .
ــ آخر الليل (١٩٦٧) .
ــ العصافير تموت فى الجليل (١٩٧٠) .
ــ حبيبتى تنهض من نومها (١٩٧٠) .
ــ أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) .
ــ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (١٩٧٥) .
ــ أعراس (١٩٧٧) .

والإشارات إلى شعر درويش فى هذه الدراسة تعتمد على الطبعة الثامنة من الأعمال الكاملة « ديوان محمود درويش » ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثامنة (١٩٨١) .
ــ قصيدة بيروت ــ حصار لمدائح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٨٩ - ٩٣ .
ــ تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، المجلة ٧٦ ، العدد ١٩٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .
ــ مديح الظل العالى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ .
ــ لا تصدق فراشاتنا ، الكرمل ١٠ (١٩٨٤) .
ــ يطير الحمام ، الكرمل ١١ (١٩٨٤)
ــ حصار لمدائح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤

(١١) لقد بدأ ظهور هذا الملمح فى الشعر الحديث فى قصيدة Canto 48 لإزرا باوند . وتعتمد هذه القصيدة على الانتقال المفاجىء من الخطاب الشعرى إلى خصائص نوع أدبى آخر هو القصة . ويعتمد النوع الأول على بروز الذات المتكلمة المقدمة للحدث المروى . أما فى القصة فيكون الحدث فى المركز ، على حين لا يأخذ الراوى موقعاً نهائيا محدداً ، وإنما يصبح ذاتاً متحولة تنتقل على امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفرداً وجمعاً . ولقد أدى ظهور هذا الملمح فى الأدب العربى إلى تغيير المفهوم التقليدى للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، وأنواع التقسيمات والتصنيفات التى تتدرج فى نظم هرمية (قد وردت إشارات عدة إلى هذه الظاهرة فى دراسة الدكتورة سيزا قاسم التى سبق ذكرها) كما تلاقى القضية نفسها اهتماماً متزايداً من جانب عدد من القصاصين والنقاد . لمزيد من التفاصيل انظر :

Antony Easthope ,op. cit ,p. 134 .

ــ سيزا قاسم ، سابق .
ــ ماهر شفيق فريد ، دراسة نقدية لمجموعة قصصية لشكرى عياد بعنوان « رباعيات » ، مختارات فصول (٥) ١٩٨٤ الهيئة العامة للكتاب (ص ٢٢) .
ــ محمد المخزنجى : عن نبرة القص فى صوت الغناء ، إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد مايو ١٩٨٢ - ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) أستخدم هنا كلمة وُلاف لترجمة synthesis وهى الترجمة التى يقترحها الدكتور يحيى الرخاوى لتأدية معنى الصيغة المركبة من أطروحة thesis ونقيضة antithesis : انظر : الإنسان والتطور ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، إبريل ، مايو ، يونيه ١٩٨٤ ص ١١٧ .

(١٣) تستخدم كلمة Fuga فى اللغة الإيطالية أو Fugue فى اللغة الفرنسية بمعنى (الهرب أو المطاردة) ، وتشير فى هذا النوع من التأليف الموسيقى إلى أن الصوت الجديد الذى يدخل إلى اللحن يبدو كما لو كان يلاحق الصوت الذى سبقه فى الدخول إلى المعزوفة ، ويحاكيه فيما يشبه عملية المطاردة . ويتم دخول الأصوات المشكلة للألحان الأساسية فى المعزوفة الواحد بعد الأخر على التوالى فى مطلع الفوجه . لتفاصيل أخرى انظر :
مادة Fugue Form ومادة Counterpoint ومادة Polyphonic فى محيط الفنون ــ (٢) الموسيقى مادة « الفوجه » دار المعارف مصر ، ص ١٣٣ - ١٤١ وفى :

Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music,Oxford Uiniversity Press .

فى الصفحات الآتية على التوالى:
376 - 258 - 825.

(١٤) James Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing & Co. NY 1963, p. 376 - 442.

(١٥) تشترك أسطورتا إلهى الخصب أدونيس وأتيس فى مقتلهما وتخصيب الأرض بدمائهما المقدسة التى تبعث الخصب فى كل عام ، كما جاء فى كتاب Frazer الصفحات : (413 - 376) . وتنص الأساطير الأوزيرية على قيام كهنة أوزيريس بأداء شعائر سرية يتم خلالها تمثيل رمزى لآلام الإله ومقتله وبعثه فيما كان يعرف « بالمسرحيات الدينية المحجبة » التى تحوطها الأسرار ، وتتم بمعزل عن الناس . انظر :
إتيين دريوتون ، المسرح المصرى القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣١ - ٤٤ .

(١٦) أكتفى بالإشارة إلى قصيدتين لدرويش ظهرت فيهما الخيل أو صفة من صفاتها مرتبطة بالجنس :

ــ « لولا صهيل الجنس فى ساقيك يا « جيم » الجنون » ــ مديح الظل العالى ص ٥٥ ؛ « حبيبى أخاف سكون يديك / فحك دمى كى تنام الفرس » ــ يطير الحمام ، سابق ص ٤٦ .

(١٧) T. S Eliot, The Waste Land and Other Poems, Faber and Faber,London 1975, p. 27.
ويذكر إليوت فى تعليقاته على القصيدة أنه رجع إلى كتاب فريزر وخصوصاً الفصول المرتبطة بشعائر الاحتفالات التى كانت تقام لآلهة الخصب فى الربيع .

(١٨) حول قضية تفاعلية النصوص انظر : صبرى حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبى ، ألف ، سابق ، ص ١١ .

(١٩) أعمال درويش ، سبق ذكره ، مزامير ، ص ٣٧٠

(٢٠) Frazer, op. cit ,p. 39٥.
وانظر تفسير هذه التسمية والأصول المشتقة منها فى :
جابر عصفور ، « أقنعة الشعر » ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ - ص ١٤٨ .

(٢١) يتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم التناص الذى أشرت إليه من قبل ؛ إذ تتماثل النصوص الغائبة مع اللغة فى صورتها الشاملة ، على حين يمثل المحور الرأسى الاستبدالى paradigmatic كسراً فى تسلسل العلاقات الخطية المنطقية على المحور الأفقى syntagmaticوما يؤدى إليه هذا من توليد علاقات جديدة تثرى دلالة النص نتيجة التفاعل بين المحورين .
وتمثل جدلية الحركة فى هذه العملية ما يحدث فى عملية أخرى تتم خلالها إزاحة يمارسها النص الجديد ، فيقوم بتغييب النصوص الأخرى ، وتخفيف الضوء المسلط عليها ، وإن لم يلغ فاعليتها فى تشكيله النهائى .
وتظهر جدلية الإحلال والإزاحة فى سياق قضية أخرى تعرض لمظاهر الحداثة فى النص الأدبى ، وتنتهى إلى أن النص الحديث يتحول إلى تغييب الحدث وإحلال الذات مكانه ، بحيث تصبح الذات هى محرق العمل الفنى ، على حين يخف الضوء المسلط على الحدث العاكس لأشكال الهيمنة السلطوية فى الواقع . (انظر : كمال أبو ديب ، سابق) .

(٢٢) محمود درويش ، « معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب » ، الكرمل ١١ ، ١٩٨٤ ص ٩ .

(٢٣) لا يلتقى درويش هنا فحسب فى نقطة تماس ذكرتها فى بداية البحث مع عاشق من عشاق المكان هو جمال حمدان ، لكنه يلتقى كذلك بشاعر آخر يظهر فى شعره حس المكان بصورة واضحة ، ذلك هو الشاعر الأيرلندى ييتس W.B.Yeatsلقد . بدأ ييتس ومجموعة من الشعراء الأيرلنديين حركة ثقافية مضادة للثقافة الأنجلو ساكسونية السائدة فى انجلترا ، جعل هدفها ليس إحياء التراث والمعتقدات الشعبية الأيرلندية فحسب ، وإنما خلق جو أسطورى ملغز ، يرتبط بأسماء الأمكنة ، وبالسمات الجغرافية المحددة لها ، وكأنهم أرادوا أن يبثوا فيها طاقة غير مرئية ، قادرة على إحياء ذاتها بذاتها ، وتوليد استمرارية تاريخية خاصة بها ، تتميز عن التيار التاريخى العام .
انظر :
Seamus Heaney, The Sense of Place,Preoccupations, New York, Farrar Straus Giroux 1980 , pp. 131 — 135.

(٢٤) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال الدين جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ٥٦ .

(٢٥) الإمام الحجاج بن مسلم القشيرى النيسابورى ، صحيح مسلم ، المجلد الأول ، كتاب الشعب ، ص ٣٧٩ .

(٢٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، سابق ، ١٠٦ .

(٢٧) (عن حديث لدرويش) ريتا عوض ،« خروج محمود درويش ، هل قتل الشاعر أم بعثه ؟ » ، شئون فلسطينية ، العدد رقم ٣٥ ، أيلول سبتمبر ١٩٧٣ ص ٨٨ .
لقد حقق درويش فى « عاشق من فلسطين » (١٩٦٦) كسر العمود الكلاسيكى ، على حين سجلت قصيدة « سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا » فى ديوان « أحبك أو لا أحبك » (١٩٧٢) الخروج النهائى للقصيدة التجريبية .
انظر :
إلياس خورى ، دراسات فى نقد الشعر ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١١٨ ـ ١٥١ .

(٢٨) محمود درويش ، « حلم مسيج بالمدى المفتوح » ، الكرمل (٧) ١٩٨٣ مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، ص ٨ .

(٢٩) أستطيع أن أتقصى سمات هذه القراءة الشعرية فى قصائد بعينها إلى جانب قصيدة « الأرض » ، وهى :
ـ لا تصدق فراشاتنا ، سابق .
ـ مزامير من ديوان « أحبك أو لا أحبك » ، سابق .
ـ كأنى أحبك من ديوان « محاولة رقم ٧ » سابق .
ـ بيروت ، سابق .

أما ما لم أستطع الاستدلال عليه ، بصورة محددة ، فيمثل النص الغائب لهذه القراءة الشعرية ؛ بمعنى أن النص الغائب هنا هو نصوص درويش الشعرية وما تشتمل عليه من تناص أو تفاعل نصى .

ندوة العدد

الأسلوبيــة

عقدت هذه الندوة ضمن « مهرجان شوقي وحافظ » الذى أقيم بالقاهرة عام ١٩٨٢ .

أدارهــا
عز الدين إسماعيل — مصر

اشترك فيهـا
جابر عصفور — مصر
حمادى صمود — تونس
سامى خشبة — مصر
سعد مصلوح — مصر
عبد السلام المسدى — تونس
كمال أبو ديب — سوريا
الهادى الطرابلسى — تونس

أعدها : محمد بـدوى

عز الدين إسماعيل :

نرحب بكم فى القاهرة ، ويسعدنـا أن نلتقى معاً فى واحـدة من الندوات التى دأبت «فصول» على عقدهـا لمناقشـة إشكاليـات النقد الأدبى وقضاياه . ونلتقى فى هذه الندوة حـول الأسلوبية ، محـاولين طرح أهم إشكالياتها ، ومدى ما يمكن أن تسهم بـه فى إثراء النقـد الأدبى ، ومتروك لكم حرية اختيار زاوية النظر لهذه القضية .

جابر عصفور :

أتصور أننا يمكن أن نبدأ بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الأسلوبية ؟ وما الكيفية التى يمكن أن تفيـد بها نـاقد الأدب أو عـالم الأسلوب ؟ وما الغاية منها ؟

حمادى صمود :

فى تصورى أنه ليس المهم هـو تعريف الأسلوبيـة ، بل تعـريف الأسلوب ، أو الإجابة عن السؤال : ما معنى الأسلوب فى نطاق العلم الذى يسمى الأسلوبية .

كمال أبو ديب :

أنا لا أميل إلى البدء بتعريف الأسلوب ؛ لأنه إذا بدأنـا بتعريف الأسلوب فإننا نكون قد حددنا الأسلوبية بتعريفنا المبدئى . قد يكون من الأفضل بدلاً من تقـديم النتائـج التساؤ ل عـما يمكن أن تقدمـه الأسلوبية للنص ؛ ما الأدوات التى تقدمها لناقد النص ؟ وما دورها فى العملية التفسيرية ؟ هذا فى حد ذاته يمكن أن يقودنا إلى تحديدٍ أكثر سلامة للأسلوب ، مبنى على مقدمات .

الهادى الطرابلسى :

لكن أليس من الأجدى من هذا وذاك ، أن نطرح السؤال التالى : لماذا الحديث كله عن الأسلوب والأسلوبية ، ولَمْ يمر عصر دون حديث مباشر أو غير مباشر عن أسلوب النص الأدبى دون أن يسمى مثل هذا الحديث بأنـه عمل أسلوبى ، أى مَعْنيٌ بـالأسلوب . فالحـديث عن الأسلوب وارد فى كتب القدماء مشفوعًا بـالحماسـة له ؛ والحمـاسة للتوسع فى دراسة الأسلوب - فى حد ذاتها - تعد ظاهرة ينبغى البت فيها قبل أن نعرف الأسلوب . ونحن نعلم أن العرب مارسوا العمل الأدبى ممارسة لعلها أكبر ممارسة للنص الأدبى بالنسبة للأدباء والعلماء فى غير العربية من الحضارات . على سبيل المثال : لدينا الشروح ؛ أعنى شروح الشعر التى انطلقت من شروح القرآن ؛ فللعرب شروح على ما كُتِب من نثر وما نظم من شعر . وفى هذه الشروح وجوه تقترب أو تبتعـد من الأسلوبيـة ، ومن غيـرهـا من حقـول البحث ، سـواء استخدمت مصطلح الأسلوب أو لم تستخدمه . ولعل فيما نثيره من مشكلاته اليوم ما قد يعده غير المطلع معنى جديداً . إذن فـالسؤ ال الذى ينبغى طرحه هو : لماذا كل هذا الاحتشاد للأسلوبية ؟

حمادى صمود :

يظهر لى أن الغاية من هذه الندوة هى أن نفكر معاً فى الإمكانات المطروحة لفهم الظاهرة الإبداعية . وأعتقد أن ثمة وظيفة أخرى مهمة لندوة عن الأسلوب ؛ فمنذ سنوات أصبح الحديث عن الأسلوب أمراً متداولاً فى كثير من الأوساط ، سواء أكانت مختصة أم غير ذلك . ونلاحظ كثيراً من المبالغة فى التقدير ، أو سوء التقدير ، والخلط بين المفاهيم ، نتيجة لعدم إدراك ماهية تطور الأنظمة والمناهج فى الثقافات التى استعرنا منها - بطريقة أو بأخرى - مثل هذه الممارسات ، فى ظرف تاريخى معين . لذلك ينبغى الوقوف على شىء من التحديد لظاهرة الأسلوب فى حد ذاتها ؛ من أجل رفع الالتباسات التى وقعت فى بعض الدراسات ، وبعضها لأقلام معروفة .

سامى خشبة :

أنا فى حاجة - بوصفى قارئا مهتما بالأدب وممارسة النقد - إلى أن يُجاب لى أولاً عن : ما الأسلوب ؟ وما الأسلوبية بوصفها منهجا ؟ وماذا تفعله الأسلوبية فى النص وفى النصوص ؟ فهناك تفرقة نظرية بين التعامل مع نص محدد والتعامل مع النصوص بشكل عام .

عبد السلام المسدى :

فعلاً كنت أريد أن أسأل فى بداية الندوة الإخوة المشرفين على مجلة «فصول» ، ما الغرض الذى حدد لهذه الندوة ؟ هل هو بالدرجة الأولى غايه تعليمية ، أو شبه تربوية للقارىء ؟ - مع أن هذا العلم متخصص إلى حد ما - أو أننا نجتمع حول مائدة ؛ حول موضوع ؛ لنتحدث دون أن يكون حاضراً فى أذهاننا حيرة التفهم والإبلاغ للقارىء ؟ وعندئذ يحدث كما حدث فى كل ندوات «فصول» ، الحديث يدور فى المستوى المعرفى للمشاركين فى الندوة ، بصرف النظر عن مدى التقبل . فهل نحن الآن نرجح كفة الجانب التربوى ؟ أو أننا نغوص رأساً فى العلم بصرف النظر عن قضية تيسير الممكن من الحديث ؟

سامى خشبة :

وهل هناك تضاد بين الغوص فى العلم وتوصيله ؟ الندوة متجهة أصلاً إلى القارىء المتخصص المهتم ، وإلى القارىء المثقف محب الأدب ، وإلى المبدع أيضاً ، وإلى كل من يحاولون أن يقتربوا من إنجازات المناهج الحديثة .

جابر عصفور :

أقترح أن ندخل للمشكل من زاوية أخرى ، لأن البدء بالتعريف قد يؤدى إلى نوع من المصادرة ، وقد يوجه مسار الندوة منذ البداية فى اتجاه محدد ، ويفقدها كثيراً جداً من حيويتها . هناك الأسئلة الثلاثة التقليدية كما طرحتها : السؤال الخاص بالماهية ؛ والسؤال الخاص بالكيفية ؛ والسؤال الخاص بالغائية . والحق أننى لم أكن أقصد ترتيبا ما . ولو ترك أمر الترتيب لى لاخترت البدء بالغائية ؛ لأسباب منها : غائية الأسلوب أو الغاية من الأسلوبية ، على أساس أننا نسمع كثيراً الآن ، ومنذ فترة قريبة ، عما يسمى اصطلاحا فى مصر علم الأسلوب ، أو ما يسمى اصطلاحا بالأسلوبية فى تونس ، وفى كلا الحالين يعنى المصطلح فرعا جديداً من فروع المعرفة الإنسانية ، يستطيع أن يحل كثيرا من المشكلات التى لم تكن قد حلت أو حسمت من قبل . فهناك أصلاً اهتمام زائد بالأسلوبية ، على أساس أنها دعوة مطروحة لحل مشكل قائم فى النقد الأدبى ؛ وهذا المشكل مرتبط بطبيعة النقد الأدبى فى ذاته ، ومرتبط بمجموعة من التطورات المتصلة بعلم اللغة من زاوية أخرى ، على أساس أن اللغوى يقول إن الأسلوبية هى فرع مما يسمى بعلم اللغة العام ، وأنه فى داخل علم اللغة العام يستطيع أن يحل مشكلات كبيرة جداً ، يعجز عن حلها الناقد . فالبدء بالغاية هنا ، أى الغاية من الأسلوبية ، يرتبط أولاً بالتأثير المتزايد ، والاهتمام المتزايد ، بالأسلوبية من ناحية ؛ ويرتبط - من ناحية ثانية - بمشكل العلاقة بين النقد الأدبى وعلم اللغة ؛ وربما يرتبط - من ناحية ثالثة - بقضية خطيرة جداً فى النقد الأدبى ، هى قضية القيمة ؛ هل يستطيع أن يحسم عالم اللغة مشكلة القيمة فى النقد الأدبى من خلال مجموعة من التحليلات اللغوية ، بحيث يكون المدخل للقيمة مدخلاً لغوياً بمعنى ما ؟ أو أن المدخل إلى القيمة هو مدخل أخلاقى أحياناً ، فتكون الزاوية هنا مرتبطة بالنقد الأدبى ؟ ولهذا أرى أن البدء بالغائية من هذه الزاوية يعطى الأمر حيوية ، ويقذف بنا فورا إلى لُبّ المشكل ، وإلى التنوع والخلاف المنهجى ؛ لأنى أعرف أن بين الجالسين فى هذه الغرفة خلافا منهجيا . فهناك أسلوبية إحصائية يمثلها سعد مصلوح ؛ والمسدى يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية - إذا جاز هذا التوصيف ، وإذا غفره لى - والهادى الطرابلسى ينطلق من منطلقات أخرى مغايرة . وأنا أريد أن أثير أكثر وجوه الخلاف ؛ لأن هذا يؤدى إلى الثراء . لذلك أرى أن البدء بالغائية مهم جداً من هذه الزاوية .

سعد مصلوح :

الحق أنى أريد أن أعقد صلحاً لكى ننطلق إلى ما نريد من الحديث . وما طرحه الدكتور جابر والأخ الهادى قريب من قريب ، بتعبير أسلافنا . فإذا قلنا لماذا الأسلوبية ؛ فنحن نضع سؤالاً ينبغى أن نجيب عنه لكى نعرف هل نحن فى حاجة إليها أو لا . وهذه الحاجة تقررها لنا مراجعتنا للتراث القديم . هل فى التراث القديم ما يغنى عن الأسلوبية ؟ - أعنى قضية العلاقة بين الملاحظات البلاغية ومناهج المعالجة الأسلوبية المعاصرة ووسائلها . نحن لنا تراث بلا شك ، وتراث غنى وعريق ؛ ومن هذا التراث وبمراجعته نستطيع أن نقرر - ومعنا الدكتور حمادى صمود ، وله كتاب عن التفكير البلاغى عند العرب - هل يغنينا إحياء البلاغة القديمة كما هى ، عن محاولة مقاربة المناهج المعاصرة بدراسة الأسلوبية ؟ أو أن الأسلوبية بديل تام للبلاغة القديمة ؟ أو هى استمرار لها ؟ أعتقد أن مقاربة الموضوع من هذه الزاوية تجعله أكثر ملامسة لقضية الغائية التى يقترحها الدكتور جابر . والمنطلق الذى حدده الدكتور الهادى هو أن الغائية مرتبطة بالحاجة ؛ فإذا كنا فى حاجة إلى الأسلوبية فلابد أن نقاربها بشكل ما . وأنا أقترح نقطة للانطلاق العلاقة بين ما هو تراثى وما هو جديد فى معالجة النص الأدبى .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا بهذا الطرح نكون قد خطونا خطوة إلى أمام .

ولو أذنتم لى فقد بدأ الهادى من مسألة الاهتمام بما يسمى

بالأسلوبية ، وبعد ذلك تحول إلى مسألة أخرى : هى أنه إذا كان لابد من هذا الاهتمام فهل هناك فى مراجعة التراث ما قد يفتح باباً لتصور القضايا بمعزل عن طروح أخرى خارج هـذا التراث ؟ وأنـا معه فى هذا . وهناك مسألة أطرحها فى شكل سؤال . هل سيصل الأمر إلى أن نقف على تعريف للأسلوبية بشكل ما من خلال تراث آخر غير تراثنا ، أونتاج فكرى مغاير ، لا علاقة له بمسار الفكر العربى والإبداع العربى ، ثم نبدأ فى ضوء هذا نتأمل ما هو ماثل فى التراث أو فى أفكارنا الحديثة نسبيا ، أو ما نمارسه على تنوع قد يصل الأمر فيه أحيانا إلى حد الخروج عن دائرة المعقول ؟ هل سنتعلق بمفهوم من هذا الطراز ثم نستجليه فى التراث الخاص بنا ؟ أو أنه - وهذا امتداد لفكرة الهادى - ربما يكون من الأجدى أحيانا أن تبدأ المقاربة من خلال الطروح التى تضمنها هذا التراث ، ومن الممارسة التى تمت بإيجابياتها وسلبياتها حتى الوقت الراهن ، لمجرد أن هذا هو الذى نعيشه أو نصنعه أو نمارسه أو نعطيه ؟ فهل علينا أن نقف أمام هذا كله لكى نصفيه - إذا أمكن القول - بشكل نصل فيه معاً إلى بلورة لمفهوم قد يتفق أو يختلف ، ويتطابق أو لا يتطابق ، مع أى تفسير آخر ، توصلتْ إليه أيضاً عقولٌ تحركت فى تراث حضارى وفكرى آخر ، ووصلت فيه إلى بلورة أخرى من هذا النوع ؟ أى المسلكين هنا يمكن أن نشرع فيه ؟

عبد السلام المسدى :

أستأذن فى أن نبلور منهجاً تصنيفياً ، يعيننا على أن نكون عمليين . إن ندوة حول الأسلوبية تعنى ضمنيا - من الناحية المنهجية - حواراً مع مفهوم الأسلوبية ؛ والحوار جدلى ، دخولاً وخروجاً ؛ وهذا يعنى أن موضوع الأسلوبية يطرح من خلال إشكالية العلاقة القائمة مع هذا العلم . وربما نستخلص مما قيل « أن معضلة العلم ؛ علم الأسلوب حالياً ، إذا واجهناها من زاوية العلاقات ، أمكننا أن نبسط القضايا التالية : أولاً ، هناك قضية علاقة الأسلوبية باللسانيات ؛ أى علم اللغة ؛ وهى علاقة المنشأ طبعاً . ومن هنا يتعين الحديث عن مختلف التصورات أو التيارات التى ضبطت تلك العلاقة . ثم هناك علاقة أخرى هى علاقة الأسلوبية النظرية بالأسلوبية التطبيقية . ومن زاوية أخرى هناك علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبى ، وعلاقة الأسلوبية العربية المعاصرة بالاسلوبية غير العربية ، حتى إننا لنتساءل عما إذا كـان بإمكاننا أن نقدم شيئاً ، أو عطاءً ، إلى هـذا العلم على المستوى الإنسانى . ومن زاوية العلاقات تبسط أيضا علاقة الأسلوبية الحديثة بالموروث النقدى الإنسانى ، لا العربى فحسب . وأخيراً يمكن أن نتحدث فى نطاقنا عن علاقة الخطاب الأسلوبى العربى المعاصر بلغة النقد المتَداول . هـذه جملة من التصنيفات ليست قسرية ، ولا تستوعب بالضرورة ؛ لكن إذا أذنتم ليشرع أحدنـا فى ضبط نمط العلاقة الأولى ، وهى علاقة الأسلوبية بعلم اللغة أو اللسانيات ؛ وهى علاقة منشأ ؛ وهى تستدعى عرضاً وجيزاً للتيارات أو لمختلف المفاهيم التى تدور فى مدارس الأسلوبية المعاصرة منذ نشأتها ، دون أن نلتزم - هنا - بتعريف للأسلوبية .

الهادى الطرابلسى :

. بودى قبل أن نقفز إلى اللسانيات ، أن أعود إلى قضية التراث العربى فى علاقته بالأسلوبية . المسدى ونحن جميعاً معه ننتظر أن يقوم أحد الإخوة بعرض مختلف التيارات أو المدارس الأسلوبية المعاصرة ، حتى نعود بعد ذلك إلى نقطة التراث ؛ أما الانطلاق من التراث فى ندوة تنشر فى «فصول» فقد يوحى بألا جديد فى المنطلق . إن شئتم أن أوضح القضية التى طرحت ، وفى الوقت نفسه نقول كلمة لا نخشى بعدها أن نكون مقيدين بقضية التراث ، ولا نخشى معها أن يُطمس شىء من طرافة الأسلوبية التى نريد أن نبرزها لقارىء مجلة «فصول» . إنما أود - ونحن بصدد قضية التراث - أن نتكلم من موقع عربى . والواقع العربى يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى . وقد نتساءل عن انتشـار الحديث كثيـرا فى هذا الـوقت عن الأسلوبية وعـلاقتها بالتراث العربى . وهناك جوانب عدة : فلدينا تراث بلاغى فى علم البلاغة ، والقضايا مطروحة فيه بطرق متقـاربة ، تعتمـد على أمثلة متنوعة ، لكنها متشابهة ، وقليل منها طرح طرحاً أسلوبيا حديثاً . بيد أن ثمة قضايا نُظر إليها من قبل على أنها تدخل ضمن علم البلاغة القديمة ، أرى أننا ينبغى أن ندرجهـا اليوم تحت عنـوان «الأسلوب والأسلوبية» ، كما دلت على ذلك دراسات كثيرة ، أذكرُ منها دراسة الزميل «حمادى صمود» فى إعادة قراءة التراث . هذا من ناحية ، حيث توجد البلاغة ، ولكنْ فى البلاغة شيئان ؛ شىء تجاوزته الأحداث ، وشىء آخـر يتصل بـالتفكير النـظرى فى الأسلوب . وهـذا التفكـير النظرى تبلور تبلوراً واضحاً فى مقدمة ابن خلدون ، فى فصل طريف بعنـوان «الأسلوب» فى صفحتين جـديرتـين بالاهتمـام . وبعد ابن خلدون بقـرن تقريبـاً تبلور ذلـك بشكـل أوضـح فى كتـاب حـازم القرطاجنى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» فى فصل خاص بالأسلوب . وهو أول مفكر عربى خصص للأسلوب قسماً مستقلاً من كتاب يبحث فى أصول البلاغة . وإذن يمكن القول إن لنا - نحن العرب - علما للبلاغة ، ولنا تفكيرا فى الأسلوب ، ولنا شيئا ثالثا إلى جانب هذا وذاك هو الدراسات التطبيقية ، التى لا يوجد ما يضاهيها فى أى حضـارة أخرى . ولست أتحدث عن شروح القرآن فحسب ، بل شروح الشعر بصفة خاصة .

وهنـاك شىء يمكن أن نسميه مـظاهـر الأسلوب كـما تتجـلى فى النصوص . وإذا جمع هذا التراث فإنه سيكوّن - فى تقديرى - حصيلةً يمكن لنا أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية ، علما بـأن الأسلوبية اليوم علم قائم يزعم لنفسه الاستقلال الذاتى ، والسؤال الآن هو : هل فى إمكاننا أن نتحدث عن صلة الأسلوبية بغير التراث العربى من علوم ومناهج ؟

حمادى صمود :

حين اقترحت أن نحدد الأسلوبية والأسلوب كانت هناك أسباب معرفية تـدفعنى إلى هذا الاقتـراح . وفى تصورى أنـه يجب أن نقوم ببعض التحديدات المهمة فى الموضوع . إن الحديث عن الأسلوبية اليوم لا يمكن أن يكون إلا تاريخياً ؛ فقد انتهت الأسلوبية فى أوربا ، ولا يتحدث اليوم عنها واحدٌ من العلماء البـارزين . لقد حـدث فى خلال الخمسينيات تقريبا انكسار عميق يوم أخرج رولان بارت كتابه «الدرجة الصفر فى الكتابة» واقترح مفهوم الكتابة بديلا إيجابيا لمفهوم الأسلوب . ولقد ركز رولان بارت على القضية تركيزاً معرفياً ؛ فقد رأى أن الجهود السابقة كلها فى محاصرة الأسلوب جهـود انتهت إلى مضايق ؛ لأن المنطلقات التى انطلقت منها كانت لا تسمح لمنهجية ما

أن تجعل منه مادة للبحث يمكن تصنيفها بشكل علمى ، فاقترح مفهوم الكتابة بديلا لمفهوم الأسلوب . ومنذ ذلك اليوم أصبح الناس يتحدثون إما عن الكتابة ، ومن ثم تكون كل النظريات أو الأنظمة النظرية أنظمة تنطلق من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب ، أو يبحثون فيما سمى بالإنشائية أو البيوطيقا بصفة عامة . وأعتقد أن إبراز هذه المسألة مهم للغاية ، حتى إذا قرأنا الناس عرفوا أننا نفهم ما يجرى ، وفهموا أننا نتابع الانكسارات المهمة فى تاريخ العلم فى أوربا . ومن ثم فإننى أعد الحديث عن الأسلوب حديثا تاريخيا ، وأعتقد أن الحديث عن الأسلوبية فى الوطن العربى ، أو الحديث التاريخى عن الأسلوبية ، لا يزال مفيدا بل شرعيا . ومن هذا المنطلق نحدد للقارىء أننا نستعمل كلمة «أسلوب» وكلمة «أسلوبية» فى معنى واسع لا فى المعنى التقنى ؛ فى المعنى الذى يحترم الانكسارات والتطورات التى حدثت فى أوربا .

جابر عصفور :

– تقصد علم النص ؟

حمادى صمود :

– نعم .

عز الدين إسماعيل :

هذا شىء قد تحقق ولا يمكن إنكاره .

الهادى الطرابلسى :

– أتفق مع حمادى فى النقطة الأساسية ؛ ولكننا إذا كنا نناقش ظاهرة تاريخية ، فهل نناقشها لأن هناك إحساساً بيننا جميعاً بأننا ما نزال متخلفين إلى حد بعيد فى هذا النمط من الدراسات ، بمعنى أننا ما نزال فى حاجة إلى الإفادة من مناهج استنفدت أغراضها وتشكلت – علميا – على نحو مختلف ؟

سامى خشبة :

سيصبح للطرح الذى طرحه الهادى أهمية كبيرة ، إذا كانت الأسلوبية فى أوربا قد صارت تاريخاً . وعلى الرغم من أنها صارت تاريخاً فإنها – بالنسبة إلينا – يعاد طرحها من جديد بحكم أنها ترتبط بتراثنا الخاص البلاغى وبعلوم اللغة التى نشأت من تفسير القرآن ، أو شروح الشعر . ومن هنا أرى أن الطرح الذى طرحه الهادى مهم جداً .

كمال أبو ديب :

ليس منهجياً ؛ قد يصح فى مرحلة متقدمة ؛ لأننا حتى الآن لم نقل حرفاً عن هذا الشىء الذى نريد أن نثبت أنه قائم أو غير قائم فى تراثنا . الأسلوبية هى الترجمة العربية لكلمة Stylistics الإنجليزية ، ومن ثم فإنها تشير إلى مدرسة نشأت فى أوربا ، وحين ندرسها أو نجلس لمناقشتها فإن جزءاً محدوداً فحسب من نقاشنا ينبغى أن يدور حول ما يتعلق بها وبتراثنا أو بعلوم أخرى ، لا أن تستنفد النقاش كله .

جابر عصفور :

توظيف التراث نتيجة تترتب على مقدمات ، وطَرْحُ حمادى وكمال يمكّن من الإضافة إلى التجربة . وإذا نظرنا من منظور واقعنا الحديث ، وليس القديم ، فإننا نجد العناية بمثل هذه القضايا قد بدأ من محاولات أمين الخولى – وتلك مسألة لاينبغى إغفالها – تحويل البلاغة إلى فن القول ؛ فتلك كانت بداية لتحديد مايسمى بتجديد التراث . لكن هذه المحاولات تمت تحت تأثير دراسة من نوع أولى من الأسلوبية فى إيطاليا ، فيما يتصل بالشيخ أمين الخولى . وهذه المحاولات التى بدأت بالشيخ أمين الخولى ، واستمرت فى كتاب عبد السلام المسدى عن الأسلوبية ، كلها محاولات تبدأ من النظر إلى الآخر . فهناك شىء اسمه الأسلوب أو الأسلوبية علينا أن ندركه ، وعلى أساس منه نعيد النظر فى قضية التراث حقاً .

حمادى صمود :

اسمحوا لى بإضافة بسيطة ، هى أننى أرى – شخصيا – أنه من منطلق المعاصرة ، ومن وجوه الحداثة ، ومن مسئوليتنا أمام قرائنا ، ينبغى أن نخرجهم من الاستلاب الذى وقعوا فيه . إننا دائماً نقفز مباشرة إلى التراث ؛ وأعتقدُ أن كل أعمالنا لتأصيل التراث وتأسيسه تتجه مباشرة إلى تقرير الظاهرة فى التراث قبل فهم الظاهرة نفسها فى الغرب . وأنا أعتذر لكل من كتبوا فى الأسلوب ؛ لأنه فى كتاباتنا عن الأسلوب واتجاهاته فى الغرب هناك أخطاء أساسية فى فهم تطور الظاهرة فى النصوص الغربية ، وفى تقديم المسار الذى قطعته الحركة النقدية منذ بدايات هذا القرن حتى اليوم . وإذن فلنفهم أولاً ، ولنتثبت من المراحل ولندرك الأسباب والمسببات ، ولنتجنب القفز مباشرة لتقرير العلاقة بين شىء لم نفهمه وشىء آخر أنا أعتقدُ أننا لم نفهمه كذلك . ثم هناك موقف فكرى كذلك ، يدعونا إلى أن نحرر قارئنا من الاستلاب ، ونفهمه كيف أننا حريصون كذلك على تأسيس رؤية للتراث ، لكنها رؤية تتسم بالحداثة .

سعد مصلوح :

إضافة إلى المشكلات التى أثارها الدكتور كمال والدكتور حمادى ، أنا أعتقد أن الحديث عن الأسلوبية يستمد مشروعيته مما أتصور أنه أزمة فى معالجة النص الأدبى فى الوطن العربى . وهذه الأزمة مسئولٌ عنها – فى المحل الأول – أبناء الوطن العربى أنفسهم ؛ لأنهم حصروا أنفسهم فى دائرة التناول النقدى الصرف ، ودخلوا فى اللهاث وراء المدارس الفلسفية والحركات التى تشيع فى أوربا . ونحن نحاول – قدر الإمكان – أن نتابع هذه الحركات ، ونرصد أصداءها فى الإبداع العربى . هذه الأزمة التى حاقت بدراسة النص الأدبى ، أدت إلى ما يمكن أن يسمى بأزمة منهج فى معالجة هذا النص ، تتمثل ، ربما ، فى المعالجة النقدية الصرف ، المتقطعة الصلة عن اللسانيات بوجه عام ، والأسلوبيات على وجه خاص . هذه الأزمة تتمثل فى أزمة المصطلح ، وذاتية الأحكام ، والمعالجة التى قد تنم عن ذكاء الناقد أكثر مما تنم عن طبيعة النص نفسه . ولذلك ما يزال الحديث عن الأسلوبية مشروعاً ومطلوباً . وأنا لا يعنينى أن يحدث انكسار فى الفكر الأوربى . يكفى أن أرصده وأدل القارىء عليه ؛ وهذا حقه علىّ .

عبد السلام المسدى :

عفواً ، لنضع قضية الانكسار بين قوسين ؛ فأنا لا أوافق على قضية الانكسار هذه .

جابر عصفور :

وأنا معك ؛ لكن على فرض التسليم بها ، فإن هذا الإنكسار لا يعنيني ؛ لأن قيمة الفكرة بقدر ما تحل عندى من مشكلات . وما دمت فى حاجة ماسة إلى أدوات من نوع معين ، أو إلى مقاربة من نوع خاص ، فلتكن هذه المعالجة ما تكون ، حتى إن كانت معالجة أرسطية ؛ وما دمت فى حاجة إليها ، فلابد أن أنزع إليها وأتفهمها جيداً . هذه خطوة أولى ؛ والخطوة الثانية هى أن أطوعها وأطوع مفاهيمها للمادة التى بين يدىّ ؛ وإذا تمكنت من أن أضيف إليها ، أى إلى المعرفة الإنسانية ــ كما قال عبد السلام ــ فأهلاً . ولكن مادمنا فى دور المتابعة والملاحقة فأعتقد أن الانكسار الذى حدث لا ينبغى أن يقلقنا كثيراً ، ولا ينبغى أن يحدث لدينا إحساساً بالدونية ، إذا ما قيل إننا نعالج الأسلوبية فى وقت انصرف فيه الآخرون عنها .

حمادى صمود :

لم أكن أقصد التلميح بالدونية ، ولكننى أقصد ما يقع فى كتاباتنا من أخطاء أحياناً . وأستطيع أن أذكر لك أمثلة تعد « مدرسة بارت » والإجراءات التى تعمل فى سياقها مدرسة وإجراءات « أسلوبية » ؛ وهذا غير صحيح تماماً . نحن فى حاجة إلى صرامة المنهج ، والمفهوم ، والمصطلح . وأنا معك فى أننا نسعى إلى التوظيف ، لكن ينبغى أن نضبط أجهزتنا المفهومية ومناهجنا ، حتى لا نقع فيما وقع فيه الخطاب النقدى الذى تأثر بالرومانسية ، والواقعية ، والواقعية الجديدة ؛ وهذا لن يكون إلا بفهم الظاهرة فهماً دقيقاً .

كمال أبو ديب :

أتفق مبدئياً مع النقطة التى أثارها حمادى ، ولكن حديثه يصح عن المدرسة الفرنسية ؛ أما المدرسة الأمريكية فلم تستهلكْ بعد ؛ وما تزال مدارس أخرى تستطيع أن تقدم ما يفيد .

عبد السلام المسدى :

إذا سمحت لى . الحديث فى قضية الانكسار هذه يحتاج إلى نقاش ؛ فالأسلوبية لم تتجاوزها الأحداث ، ومازال الحديث عنها فى أمريكا ــ كما يقول كمال ــ قائماً ، بدليل أن المدرسة البنيوية الأسلوبية نبعت فى أمريكا بعد كتاب بارت بعقدين تقريباً ، أو أقل من ذلك بقليل . وإلى جانب هذا فلا يكفى أن نقول إن الحديث تحول من حديث عن الأسلوب والأسلوبية إلى الكتابة والقراءة . وأنا وإن كنت ممن يهتمون بالأسلوبية فإننى فى « مهرجان شوقى وحافظ » بالقاهرة ١٩٨٢ تحدثت أكثر ما تحدثت عن القراءة والكتابة ، وحاولت أن أعقد الصلة بين كتاب بارت هذا وكتاب لجيرار جينيت ظهر حديثاً . لقد تطور الحديث عن « الدرجة الصفر فى الكتابة » إلى الكتابة ذات الدرجتين ، ولكن هذا فى مسار ، وبقيت الأسلوبية بعده نشيطة . والمشكل فى الحقيقة هو أن الأسلوبية محدودة فى منطلقاتها من الوجهة اللغوية . أما قضية القراءة والكتابة فتتجاوز الوجهة اللغوية ؛ وهذا هو ما يوهم بأن قضية الكتابة والقراءة حلت محل المبحث الأسلوبى . المشكلة إذن هى أنهم أدخلوا فى نقد الأدب قضية الكتابة والقراءة ، ولذلك أعود إلى المشكلة ، مشكلة النص ، وأعود إلى المشكلة التى طرحها الدكتور عز الدين إسماعيل فى بداية هذا الحوار : هل ندرس النص ، أو النصوص ؟ وهل نحاول أن نتلمس خصائص الظاهرة الأسلوبية فى النص القائم بذاته ؟ فيما قبل ، أستشعرُ بعض المنطلقات التى تتحتم العودة إليها من أساس معرفى ، أى من أساس تعليل نشأة العلم ، أو صيرورته . قد يكون من البديهى أن العلم أياً كان لا ينشأ إلا لأحد سببين . إما لعثوره على مادة جديدة فى البحث لم يسبق إليها علم من العلوم الإنسانية ، وإما أنه ينشأ لعثوره على منهج فى تناول مادة من العلم سبق إليها علم آخر ، ولكن بمنهج مغاير . فى هذه الحالة لا يكون لنشأة العلم مبرر إلا إذا أحدث هذا العلم قطيعة على صعيد المنهج . وإذا توسلنا بالأمثلة فإننا سنجد أن علم اللسان ليس له من مبرر من حيث إنه لم يكتشف مادة جديدة فى البحث . أما الظاهرة اللغوية فقد دُرِست فى علوم اللغة القديمة ؛ ولكن له شرعية الحدوث لأنه اكتشف منهجاً جديداً يتناول الظاهرة نفسها التى سبقت إليها علوم فى الماضى . وهذا ما حدث بالنسبة إلى الأسلوبية . وعلم الأسلوب الحديث لابد أن تكون له علة نشوء ؛ وعلة النشوء لا تكون من النمط الأول ؛ لأنه لم يكتشف مادة جديدة فى البحث ، فإن النقد الكلاسيكى ، كما نعلم ، والبلاغة الكلاسيكية ، قد تناولا معاً المادة الخطابية الأدبية . إذن فعلم الأسلوب لم يتسنّ له شرعية الحدوث إلا لعثوره على مفتاح جديد يفك به أسرار هذه الظاهرة . والاستعانة بمثل هذا التصنيف الثنائى يمكننى من قول ربما يكون حاسماً بشكل ما فى قضيتين أثيرتا منذ قليل ؛ أولاهما : قضية العلاقة مع التراث ؛ وأنا شخصياً أرفض جذرياً منطلقاً يكون فيه الحديث عن الأسلوبية وفى الأسلوبية بدءاً بالتراث ؛ لسبب بسيط هو أن العلة المفارقة إذذاك تكون صادمة وتعنى أن شيئاً ما قد تنوول فى الماضى ، ينفى شرعية حدوث علم جديد حوله . وعلى هذا الأساس فإننا إذا انطلقنا من الأسلوبية ذاتها بوصفها علماً وجد علة وجوده فى منهج جديد ، فمعنى هذا أننا نسلم سلفاً بأن قطيعة ما قد أحدثها هذا العلم مع كل منهج سالف فى تاريخ الإنسانية ، قد تناول الخطاب الأدبى . وهذا لا يعنى انقطاعاً مع التراث ، وإنما يعنى تقرير أمر القطيعة المنهجية ، ثم إعادة إقامة الجسر فيما يسمى بالقراءة . وهذا مشروط فى رأيى بأننا يجب أن نعثر على مفاهيم جديدة ، وعلى أساليب تصور جديدة لقراءة التراث . ومن ثم لا يمكن للأسلوبية من الناحية النظرية أن تعيد الإفادة من التراث ؛ أى أنها لا تستطيع الإفادة من التراث وإخصابه إخصاباً جديداً ، إلا إذا غيرت تصوراتها ، وفجرت التصورات البلاغية الكلاسيكية ، حتى تنجز القطيعة المعرفية التى تثمر التاريخ من جديد . والمشكل الثانى الذى يمكن فضه فى الوقت نفسه والذى تفضل بإثارته حمادى صمود ، هو علاقة الأسلوبية بما بثت من تصورات جديدة لممارسة النص الأدبى ممارسة مختلفة ، وخاصة فى العالم الأوربى . إن تحول الحديث عن هذه الممارسة بمصطلحات جديدة بعد الأسلوبية ، كعلم النص ، وعلم الخطاب الأدبى ، وعلم الإنشاء أو الإنشائية ، وعلم الخلق أو الإبداع ، أو علم الكتابة ، كلها فى تصورى لا ترقى إلى منزلة العلم الجديد المستحدث ؛ لأنها فى الوقت نفسه لم تكتشف مادة جديدة ، ولم تخلق قطيعة معرفية على

مستوى المنهج . إذن هي في تصوري نوع من الانسلاخات ؛ أعني مفهوم الانسلاخات للعلوم الطبيعية في مستوى نمط منهجي واحد . فما القاسم المشترك في مثل هذه الانسلاخات المتلاحقة ؟ هو في ظني محاولة التأثير أو تطبيق النزعة السائدة لدى الإنسان الحديث إلى تناول الظواهر الإنسانية ـ قدر الطاقة ـ بالأساليب العلمية الدقيقة المفضية إلى نمط من الموضوعية قد يقارب موضوعية العلوم الدقيقة ، سواء الطبيعي منها أو النظري . ويمكن ـ دون حصر للتحديدات النظرية ـ أن نقول إن الأسلوبية تنزّل نفسها ضمن هذا المسار التطوري المتلاحق ، ولكنها تحتفظ برصيدها المعرفي ، أي بما هو علة نشوئها في الأصل ، وهو أنها تطمح ، بمناهج مختلفة تتوسل بها ، إلى أن تفك أسرار الظاهرة الأدبية فكاً موضوعياً ، يقنع أكثر مما يؤثر ، ويستدل أكثر مما يتفاعل مع النص الأدبي .

كمال أبو ديب :

هل تسمحون لي أن أقول إنني لست سعيداً بمثل هذا الحديث عن الأسلوبية ، وهل يمكن وصف الأسلوبية بأنها علم ؟ لأننا في هذه الحالة سنقع في إشكالية جديدة تنبع من أننا نستخدم كلمة « علم » بدلالات مختلفة .

عز الدين إسماعيل :

أظن أننا نقترب بهذا السؤال إلى صميم الموضوع ؛ فهنا تبدأ النقطة الخلافية الجوهرية : هل الأسلوبية منهج أو علم ؟ هذا هو السؤال الذي يقع في قلب القضية تماماً .

جابر عصفور :

أو شيء آخر ، وهو أن الأسلوبية حقل معرفي عادي .

كمال أبو ديب :

يبدو لي أننا نستخدم كلمة علم بطريقتين ، ونقع في مفارقة لقصر كلمة علم على علم اللغة بشكل عام ؛ فأنا لا أقول إن هناك علم البنيوية مثلاً ، ولكن البنيوية منهج .

إذن فلنحاول الاقتراب من هذا المنهج في التناول والتحليل ، الذي نسميه الأسلوبية ، ولنحاول التركيز على وسائل في التعامل معه .

عبد السلام المسدي :

هل نستطيع أن نفهم أنك تعد الأسلوبية منهجاً فحسب ، مثل اعتبارك البنيوية منهجاً .

كمال أبو ديب :

أنا أطرح هذا التساؤل : ما المشروعية التي تعطي للأسلوبية كلمة علم ؟ ثم أضيف إليه تعريف الأسلوبية بأنها « منهج في التحليل » .

سعد مصلوح :

الحق أننا دخلنا في صميم الموضوع . وأعتقد أنه ليس من السهل أن يقال إن الأسلوبية منهج في التناول ؛ فنحن عندما نستخدم عبارة علم اللغة ، أو علم الكلام ، وإن كان هذا لا ينفي أن تحت علم اللغة عدداً كبيراً من العلوم ، كعلم الأصوات وعلم النحو ، وكلها علوم ، ولها مشروعية استخدام هذا المصطلح ، من واقع أنها تتوفر على دراسة المادة اللغوية من منظور معين بوسائل معينة ـ إذا أخذنا بمنطق أن الأسلوبية أحد هذه الفروع ، شأنها في ذلك شأن علم اللغة ، أو علم الأصوات ، أو التراكيب ، أو الدلالة ، أو المعاجم ـ إذا أخذنا بهذا المنطق تكون الأسلوبية منضوية في علوم اللسان أو فرعا من فروعها ، التي تتناول ظاهرة الاستعمال الفردي المتميز للغة ، في مقابل تناول علم اللغة للاستعمال المشترك ، الذي يركز على وظيفة الإبلاغ أو الإفهام أكثر من تركيزه على وظيفة التأثير في اللغة ؛ فوظيفة الإبلاغ تركز على ما هو عام ومشترك ، ووظيفة التأثير أقرب إلى الجانب الفردي والمتميز . والفرد ينزع فيها إلى ما هو خاص باستعماله الذي يدل عليه ويدل على شخصيته . في اللغة ما هو خاص وما هو عام ؛ وهو ما يدرسه علم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الدلالة . أما المتميز والفردي وما هو شخصي ، فقد تكفل به علم الأسلوب . وهذا يقودنا إلى النقطة التي اقترحها الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية الندوة عن الأسلوب في ذاته بين الخاصية اللغوية والسلوك النفسي . ومن هنا لا يعد علم الأسلوب منهجاً ؛ لأنه في داخل علم الأسلوب عدد من المناهج : منها المقاربة الإحصائية ، والمنهج البنيوي أيضاً هو أحد مناهج المقاربة الأسلوبية .

وإذا أخذنا النص الأدبي بوصفه رسالة موجهة من مُرْسِل إلى مُسْتَقبل ؛ من كاتب إلى قارىء ، برزت أمامنا ثلاثة مناظير للقضية : أولها أنه يمكن أن نقارب ظاهرة الأسلوبية من زاوية علاقة المنشىء بالنص ؛ وهنا تكون ظاهرة السلوك النفسي . وعكس الأسلوب أو انعكاس الهوية والشخصية ، شخصية المنشىء في الأسلوب اللغوي ، واتخاذ الرسالة اللغوية مفاتيح لتعرف ذاتية المنشىء وهويته ، مما يدخل في علم اللغة النفسي بوصفه أحد مناهج المقاربة الأسلوبية . أما المنظور الثاني فيتمثل في علاقة النص بسامعه ؛ أقصد بمتلقيه . وهنا يدخل علم النفس أيضاً ؛ وريفاتير أحد أعلام هذا الاتجاه ، حيث يؤكد أهمية المتلقي واستجاباته تجاه النص ، ويرى في ملاحظات المتلقي المنطلقات الطبيعية لفحص الرسالة اللغوية . أما المنظور الثالث فيتمثل في عزل طرفي العملية الإبداعية ؛ الكاتب من جهة ، والمتلقي من جهة . ومن ثم يمكن أن نصل إلى طريقة المقاربة الموضوعية للنص من داخله بحساب الخواص اللغوية ، التي بها يتميز هذا النص بما هو نص عن غيره ، أو يتميز الكاتب عن غيره من الكتاب . وعلى المستويات الثلاثة تكون المقاربة الإحصائية واردة ، سواء في المنظور الأول أو الثاني أو الثالث ، وكلها مقاربات متعددة لظاهرة واحدة ، وبها يكون علم الأسلوب ليس علماً واحداً ، بل سيكون هناك أيضاً علم الأسلوب التعبيري ـ إذا جاز القول ـ ويدرس علاقة النص بالمنشىء ، وعلم الأسلوب التأثيري الذي يدرس علاقة النص بمتلقيه ، وهناك علم الأسلوب الموضوعي الذي يقصر نفسه على معالجة النص في ذاته . وهكذا يتفرع علم الأسلوب إلى علوم عدة .

الهادي الطرابلسي :

مشكلة تصور الأسلوبية علماً مرجعها في الحقيقة إلى صعوبة تحديد

مفهـوم النص . ولا أخفى مـوقفى الشخصى من مـدى علميـة الأسلوبية ؛ وأقول إن قول كمال لـه نصيب من الحق حين رأى أن الأسلوبية لم تنجح حتى الآن فى أن تثبت أنها علم قائم بذاته ، ولا أن تؤسس منطلقات واضحة الهوية ، ومستقلة الذات ، ولكنها إلى جانب ذلك توصلت إلى إثبات أنها قادرة على التعامل مع النص الأدبى من وجهات مختلفة ، قد يصح أن نسميها علوماً مختلفة . ولكن فى هذه الحالة ، أليس الأمر مرتبطاً بالنص ذاته ، إذا كنا نسمى الأسلوبية بالتعبيرية ، وإذا كنا نسمح لأنفسنا أن نسمى العمل الذى يتصل بالمبدع علماً أسلوبياً هو علم « الأسلوبية التعبيرية » والبحث المتصل بالمتلقى هو علم « الأسلوبية التأثيرية » ؟ إذن من الممكن أن نرى أن الأسلوبية قد تكون تعبيرية بمعنى آخر ؛ أى أنها تقتصر على التعبير عن الظاهرة اللغوية التى لا تتجاوز حدود التعبير المفرد ، الذى يمثل نصاً أدنى ، ثم بعد ذلك نخطو خطوة أخرى نحو علم الأسلوب ، أو علم النص أو النصانية ؛ وهى الأسلوبية التى تتجاوز التعبير المحدود إلى نص معين ، ثم بعد ذلك نستطيع أن نتصور الأسلوبية التى تتناول أثراً كاملاً ، قد يكون ديواناً أو كتاباً ، أو أعمالاً كاملة لمؤلف فى حياته ، وهذا وجه آخر ، بمعنى أنه علم آخر بجانب مجموعة العلوم التى ذكرت . الأسلوبية نجحت فى أن تبرهن على هذا بمختلف التطبيقات التى تمت عندنا . ولكن للآن سيبقى فى رأيى قبول فكرة أن الأسلوبية علم رهنا بتصورها لحدود النص الذى تدرسه .

سعد مصلوح :

أريد أن أضيف إضافة إلى ما قاله الهادى ؛ فربما كان الشك فى استقلالية علم الأسلوب ناتجاً من الاعتقاد فى أنه عالة على علم اللغة العام فى وسائل تناول النص . وهذه قضية فى تصورى ؛ لأن علماء اللغة المحدثين عندما بدأوا حركتهم اللغوية كان هناك شىء من التعالى على مقاربة النص الأدبى بوصفه تناولا ذاتيا أكثر منه موضوعياً . وهذه القطيعة عززها علماء اللغة أنفسهم ؛ فقد أنصرفوا إلى مهمات عاجلة ، كدراسة لغة الهنود الحمر فى أمريكا ، ودراسة لغة المستعمرات فى أسبانيا وأفريقيا . لكن اللغويين فى مراحل تالية استطاعوا أن يخطوا خطوات فى اتجاه المشكلة ، وخطا النقاد خطوات أخرى ، فالتقى الفريقان على أن النص الأدبى نمط من الاستعمال مهم جداً ، وجدير بالتأمل . وفى تقديرى أن الشك فى أدبية علم الأسلوب ينتج عن أن العلماء لم يطوروا وسائل تناول خاصة ، تميزه عن علم اللغة العام . ولكن ثمة خطوات فى اتجاه تميز أدوات علم الأسلوب ، كقضية الـText grammar فى مقابل قضية الـ Sentence grammar ؛ لأن علم اللغة العام حصر نفسه ــ وربما حتى الآن ــ فى أن أكبر وحدة للتحليل هى الجملة . ومعنى هذا أن مقاربة النص تتم بوصفه مجموعة من الجمل المنفردة أو سلسلة من الجمل . والنص الأدبى ليس كذلك فحسب ؛ لأننا إذا قاربناه على هذا النحو ، فككنا أوصاله ، وفقد خصوصيته . وهناك محاولات لتأسيس ما يسمى بجراماطيقا النص ؛ وهى محاولات تنطلق من علم اللغة العام ، وتحاول أن توجد مجموعة من المقولات والعلاقات ووسائل المعالجة التى تتميز تميزاً واضحاً ، وتهيىء نفسها لمواجهة النص الأدبى بمشكلات يطرحها هو بالذات ، وليس الاستعمال العام للغة . . وفى تقديرى أن الأسلوبية فى هذا المجال تحاول ، مصرة على أن تحقق استقلالها عن علم اللغة العام ، محاولات جادة لمحاصرة النص بوسائل أكثر كفاءة ، ولكن هذا لا ينفى مصطلح العلمية . والإشكال المطروح وارد ؛ فعلم اللغة نفسه قد وجد من يشكك فى علميته .

حمادى صمود

إذا سمحتم لى فإننى سأحاول أن ألخص الستين سنة التى مرت بعد ظهور الأسلوبية فى محاور رئيسية ثلاثة ، أو فى مضايق ثلاثة زج بها فيها ، فكانت المحاولات لتجاوز هذه المضايق . ومن ثم ظهر عدد من المفاهيم الجديدة ، أهمها ــ فى تقديرى ــ مفهوم الكتابة أولاً ، مع ملاحظة أن هذه المحاولات تثبت أن الأسلوبية علم غير ذى موضوع ، أو هى موضوع صعب الحدِّ ، ومحاولات التحديد المتعددة انتهت إلى مضايق . المحاولة الأولى هى التى حدّت الأسلوب بأنه عدُولٌ عن نمط افترض الناس أنه هو النمط العادى فى إجراء الكلام ، ومن ثم ظل الناس أكثر من عشرين سنة وهم يدورون حول هذا المفهوم ، ثم فطنوا إلى الإشكالات المنهجية التى تحيط بهذا الفهم للأسلوب ؛ ومن أهم هذه الإشكالات أن القسمة الثنائية للغة ولمستويات اللغة إلى مستوى خال من الفن وآخر يحتوى على فن ، هى قسمة لا تستقيم أساساً ، من جهة أنه ــ علمياً ــ يستحيل تقريباً تحديد المستوى الذى يمكن أن يُتخذ منطلقاً للقياس ؛ لأنك لكى تقيس الكلام لابد أن يكون لديك منطلق تفرق به بين الإجراء الأول والإجراء الثانى . أما المحاولة الثانية فقد بدأت مع أندريه مارتينيه وتلامذته ، وتعتمد على مفهوم المعنى الحافّ . وهنا أصبحت دراسة الأسلوب متمحورة حول ما يسمى بالمعنى « الحاف » أو المعنى المصَاحب . وقد طرحت تعريفات جديدة للمعنى الحاف ، ولكن حدثت إشكالات جديدة أو اعتراضات مهمة ، كان أهمها أن المعنى الحاف يبقى فى نهاية الأمر تجربة فردية فى القراءة ؛ وهذا يعنى أن مفهوم المعنى الحاف تطورٌ مهم فحسب ؛ وقد استخدم فى الدراسات الأنثروبولوجية والحضارية ، لكن البحث عن أسلوبية النص فى المعنى الحاف هو فى نهاية الأمر بحث أيضاً لا يخلو من الذاتية ؛ لأنه يقوم على زج تجربة القراءة لدى القارىء فى تجربة الكتابة لدى المبدع . أما التحول الثالث الذى وقع فى علم الأسلوبية فهو ما سمى بخيبة الانتظار أو خيبة التوقع ، وهو مستوى المدرسة الأمريكية . وتقوم خيبة الانتظار أو عدم إشباع التوقع على أن تجربة الإنسان مع اللغة ينتج عنها حساب احتمالات فى ذهن الإنسان ، لما يقع خارج الاحتمال ؛ أى أن الإنسان فى العملية اللغوية يفقد توقعه . وحساب الاحتمال يعنى أن تبرز فى النص الظاهرة الفلانية ، أو الكلمة الفلانية ، فإذا بصورة أخرى غير متوقعة تظهر ، أضرب مثالاً لذلك ؛ فحين نقول أحبك كـ . . يتوقع السامع أن يكون التشبيه كالقمر ، أو كالغزال : أى أن هناك مجموعة من التوقعات تحددها تجربتنا القديمة مع اللغة . وينكسر هذا التوقع حين يأتى شاعر فيقول : أحبك كالكبش المطهو فوق الأرز المسلوق . وقد قامت اعتراضات على خيبة التوقع ؛ ومن أهمها أن حساب الاحتمالات فى تجربة إنسان ما مع اللغة ليس هو نفس الحساب لدى كل البشر . وهذا يعود إلى أسباب فسيولوجية ، وإلى أسباب تدخل فى تركيب المخ ، وفى تجربة الإنسان الاجتماعية مع اللغة الثقافية

ومن هنا نشأت فكرة البحث لعلم الأدب عن مادة أو موضوع يمكن

أن يكون له شكل مجسد ، وهنا جاء مفهوم الكتابة . إن بروز فكرة النص بوصفه شيئاً يمكن لمسه ، والكتابة - كما يقول بارت - بما هي فعل يكاد أن يكون متجسداً ، ومن ثم يمكن مباشرته علميا ، يستل كثيراً من أهمية التصنيف الأسلوبي وجدواه . ومن هنا انتهى بارت وغيره إلى ما يسمى بعلم الأدب ، وانتهى من جاءوا بعده إلى الاهتمام بما يسمى النصانية .

عبد السلام المسدى :

تحتم قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن نعود إلى بعض الأوليات حتى تتضح الأمور من الناحية الذهنية . فعندما نستخدم مصطلح العلم فنحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية أو الاجتماعية ، ونقصد في الوقت نفسه نمطاً من المعرفة قادراً على أن يستقل بذاته ، في مستوى مادته ومنهجه ومنظومة مصطلحاته . وعلى هذا فنحن نقول «علم الأسلوب» كما نقول علم التاريخ أو علم الاجتماع ، ولسنا نقصد الاختبارية المطلقة كما توجد في الفيزياء والرياضيات والكيمياء . ومن هنا فإن الأسلوبية هي - حقا - علم وليست منهجاً . وإذا شئنا تقديم معطيات الحسم في هذه القضية فإنها : أولاً ما قاله كمال عن المقارنة بين الأسلوبية والبنيوية : الأسلوبية مادة نوعية ، فهي تتناول مادة نوعية ، وتتبوأ منزلة العلم في المستوى ؛ أما البنيوية فمنهج يطبق على النص التاريخي والنص الصحفي ، والأنثروبولوجيا والأدب جميعاً . ثانيا : أن للأسلوبية مستويين ، مستوى نظري ومستوى تطبيقي ، في حين أنها لو كانت مجرد منهج لكانت تطبيقاً صرفاً . فالمنهج - كما نعلم - ممارسة مستمرة ، وطريقة في التناول . وثالثاً أنه من الناحية المعرفية ، يتعذر إلى حد الاستحالة المطلقة - أن يركب منهج منهجاً آخر ؛ والأسلوبية في أحد مناهجها يمكن أن تكون أسلوبية بنيوية .

إن مأزق الأسلوبية لا يتأتى من أنها تفتقر إلى استقلال نوعي في مستوى العلوم الإنسانية ، ولكن مأزقها في أنها من صنف العلوم المتمازجة الاختصاصات ، المترابطة المعارف ؛ فهي منحدرة من شجرة لسانية من علوم اللغة ، ولكنها من صنف الأفنان التي خرجت من هذه الشجرة بالاعتماد على امتزاج الاختصاصات ؛ فمثلما تزواجت المعرفة اللسانية مع علوم الاجتماع ، فنتج علم اللسان الاجتماعي ، كذلك حدث تزاوج بين اللسانيات وعلم النفس ، وحدث هذا التزاوج بين اللسانيات وحقل النقد الأدبي . ومن شأن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات أن تظل دائماً أبداً في تعثر معرفي ، ولكن هذا لا ينفي شرعية وجودها بوصفها علوما مستقلة .

كمال أبو ديب :

حتى الآن ما زلت متمسكاً باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم ، لأسباب عدة : أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ؛ فأنا لا أستطيع أن أوحد بين شيئين ، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل ، كالخطاب الأدبي ؛ ومن هنا لايبدو لي سهلاً أن نوحد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة ، التي لايمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه . ويبدو لي أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب ؛ لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال محدد لنشاط ما ، يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم . العلم يكاد أن يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة ، تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم . أنا لا أنكر علمية التناول ، ولكني أعترض على وصف الأسلوبية بالعلم ؛ أي العلم القائم بذاته ، والذي له استقلاليته ومنهجه وأدواته التحليلية وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها . إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص ، فلايبدو لي سهلاً ، بل هو مستحيل ، أن تتشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص ، ومن النصوص ، منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علما .

عز الدين إسماعيل :

إلا على مستوى تجريدي عئيف ، وفي هذا الإطار ستكون الأسلوبية مجرد بنيوية .

كمال أبو ديب :

فضلاً عن ذلك ، هناك نقطة مهمة جداً ، تتمثل لي في أن العلم الذي يخضع لتحولات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علماً . الأسلوبية في آخر مظاهرها التي أعرفها أنا في المدرسة الأمريكية تحولت إلى سميوطيقا ، وهي التي كنا نتحدث عنها منذ عشر سنوات على أنها الأسلوبية . وقد أخذت السميوطيقا تكتسب صفة العلم . وإذن فمن غير الممكن أن نسمح لأنفسنا بأن نصف الأصل الذي تطورت عنه هذه السميوطيقا بأنه علم كذلك . وفضلاً عن ذلك ، فأنا لا أستطيع أن أرى في مجال عمل يتناول العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ، وبين النص الأدبي والمبدع - لا أستطيع أن أرى مجالاً كهذا يكتسب صفة العلم . فمحاولات ريفاتير الأخيرة ، ومحاولات إيزر في ألمانيا ، تخلق مسافة واسعة ، تتحرك فيها عملية الدراسة ؛ وهي عملية لن أسميها أسلوبية وإنما هي حقل معرفي يهتم بالقارىء ؛ وهي محاولات تدرج تحت اسم النقد . الدراسة هنا تنصب على محاولة اكتشاف الطريقة التي تخلق مسافة توتر بين النص والقارىء . إن المعنى هو هذه المسافة من التوتر بين القارىء والنص .

أنا شخصياً لا يمكنني أن أقبل عملاً تحليلياً في هذه الدرجة من اللامحدودية على أنه قادر على تطوير مناهج للتحليل تسمح لنا بأن نسميه علما بالمعنى العريض ؛ علماً مستقلاً بأدواته ومادته ومنهجه وغاياته . أخيرا إن مجال هذا العلم ضيق جداً ، بحيث يبدو لي أن إطلاق صفة «علم» عليه نقل لمفهوم العلم بكل مستوياته إلى مستوى معرفي آخر . هل استطاعت الأسلوبية أن تخلق في مستويي علاقة النص بالمبدع ، وعلاقة النص بالمتلقي - أن تخلق أو تكتشف أو تؤسس لنفسها مجموعة من المعطيات التحليلية القادرة على رصد مجال عملها بشكل يسمح لنا بالوصول إلى صيغ علمية ، تجريبية ، قابلة على الأقل للتحديد إلى حد ما ، باستثناء المجال الثالث الذي ذكره سعد ، الخاص بنمط تحليل أسلوبي يتناول النص في وجوده العيني الموضوعي ؛ وهو الذي تبنته البنيوية وتوسعت فيه ؟

جابر عصفور :

لى سؤال استفسارى وليس تعقيباً ؛ فقد فهمت من كلام كمال أبو ديب أن اعتراضه على استخدام صفة العلم للأسلوبية قائم أساسا على أنه لا يوجد فيها يسمى بعلم الأسلوبية درجة من التثبيت المماثلة لدرجة التثبيت الماثلة فى بقية العلوم ، وإنما هناك قدر هائل من التحول والتغير ينفى صفة العلم . وإذا صح فهمى لكمال ، ترتب عليه سؤال : هل غياب درجة عالية من التثبيت فى العلم كاف لنفى صفة العلم ؟ ثم سؤال آخر : هل ارتفاع درجة التغير فيما سمى بعلم الأسلوبية ، هو المسئول عن التعدد الناتج فى منهجيتها ؛ أو أن هناك خصائص داخلية مرتبطة بمادة هذا العلم ، وهى مادة مغايرة بالتأكيد لمواد العلوم الأخرى ، هى التى تفرض هذا التعدد فى المناهج ، ومن ثم تكون النتيجة هى سرعة الإيقاع فى التغير ؟

الهادى الطرابلسى :

بالنسبة إلى ما أشار إليه الأخ كمال من أن الأسلوبية أرادت أن تتبع التوترات بين النص والقارىء — فى رأيى أنها شاركت فى نفى صفة العلم عن نفسها ، ولكن هذا ظهر أخيراً . وصحيح أن ريفاتير فى آخر كتبه الصادر فى ١٩٧٨ قد تراجع عن كثير من أفكاره التى كان يؤمن بها . وفى هذا الكتاب يشير ريفاتير إلى أن القضية مرتبطة بالنص الأدبى ذاته ؛ فمادام النص فرديا ، ومادامت أدبية النص فردية ، فإننا لا نستطيع إلا أن نخرج بنتائج خاصة بكل نص . أنا أقول لماذا لا نتجاوز نحن هذا التفكير التراجعى ؟ لماذا لا نستطيع من تجربتنا العربية التى لم يعرفها هؤلاء ، أن نعلل بعض ما قالوه أو أن نضيف إليه ؟ ثم من أدرانا أننا لن نستطيع أن نتوصل فى يوم ما إلى أن نقيم مجموعة من «الثوابت» للأسلوبية إذا ما عدونا الدراسات الفردية ؟ أين يكمن الأسلوب فى النص ؟ لقد فحص الدكتور حمادى مختلف المواقف ، من العدول إلى المعنى الحاف إلى خيبة التوقع . وفى نظرى أنه باستطاعتنا الوقوع على «مظان» الأسلوب عبر طريقة تطبيقية بسيطة ، نأخذ فيها أى نص يعد أدبيا أو يسمى كذلك ، ونثبت أدبيته ، انطلاقاً من دراسة الأسلوب ، فنترجمه إلى لغة أخرى . فإذا لم نستطع ترجمته فهو أسلوب ، فالأسلوب هو الذى تستعصى ترجمته إلى اللغات الأخرى .

حمادى صمود :

أسلوب اللغة أم الأسلوب الفردى ؟

الهادى الطرابلسى :

أسلوب النص .

حمادى صمود :

النص بما هو لغة أم بما هو كلام ؟ هذا مهم .

الهادى الطرابلسى :

بما هو كلام فردى . قد نتوهم أحيانا أننا ترجمنا أدبية النص أو النص الأدبى ؛ قد نتوهم ذلك إذا حاولنا أن نبنى نصاً أدبياً فى لغة أجنبية يطابق ذلك النص الأصلى ؛ ولكن فى الحقيقة هذا الذى نحصل عليه هو إنشاء جديد فى اللغة — كما يقول كمال . فالصورة الاصلية التى قد تكون تشبيها للرجل بالأسد فى الشجاعة ، إذا ترجمنا كلمة الأسد بالأسد فى اللغة الفارسية فقد لا تعنى شيئاً ، أو قد تعنى شيئاً آخر ؛ ولكننا نوفق إذا ترجمناه بالمعنى المقصود به . وما لم نستطع ترجمته فذلك هو الأسلوب . وهنا أرد على أولئك الذين يقولون إنه من الصعب أن نفصل الشكل عن المضمون . يصعب أن نتبين الأسلوب أو نتبين مستوى الأدب فى الكتابة التى فى الدرجة الصفر . أقول إذا ترجمت فإنك ترجمت الترجمة الصفر فى النص ، وبقى عليك الأدب ، وما بقى هو الأسلوب ، وهو الذى ينبغى ترجمته . هذه هى مساهمتى فى هذا النطاق .

سامى خشبة :

هناك شىء صغير حول أسئلة جابر ؛ وسأرجع إلى المسألة الفلسفية الخاصة بتحديد العلم . المواصفات التى ذكرها عبد السلام فى البداية يجب أن تضاف إلى مقاييس العلم ، حيث قرر أن العلم يهدف فى النهاية إلى تحديد مجموعة من القوانين العامة الحاكمة للظاهرة التى يتعامل معها . وكلام الهادى الآن معناه أن الأسلوبية لم تصل ، وقد لا تستطيع أن تصل ، وقد تستطيع ، ولكنها حتى الآن لم تصل إلى قوانين عامة تحكم النصوص وليس النص الواحد . الدكتور الهادى يقول لماذا نصادر على أنفسنا ؟ لماذا لا نتوقع أن يحدث التوصل إلى مجموعة من القوانين العامة التى تحكم النصوص ؟ هل هذا متاح فعلاً بالأدوات والمنجزات الفعلية التى حققتها الأسلوبية حتى الآن ؟

جابر عصفور :

سؤال خاص بالكلام المهم للهادى ؛ فنحن نفهم من كلام الهادى أنه بدأ من «مظان الأسلوب» ، وأترجمها بعبارة أخرى هى «الخصائص غير القابلة للترجمة فى النص» .

الهادى الطرابلسى :

هذا — إن شئت — تحديد للأسلوب أتقدم به ، وإن شئت يمكننى أن أوضح حتى تستطيع التعقيب بشكل مفيد . حاولت تقديم تعريف فى خاتمتى لكتاب «الأسلوب فى الشوقيات» فقلت : إن الأسلوب هو صراع متواصل عنيف ضد اعتباطية الدال . أقصد بهذا أن الكتابة العادية غير الكتابة الأدبية ، حيث تستعمل الدوال مدلولات ، نقصد المدلولات دون الدوال ، ولكن نستطيع أن نستبدل بها دوال أخرى للتعبير عن تلك المعانى . لكننا فى النص الأدبى إذا استعملنا أدوات معينة فإننا لا نستطيع أن نستبدل بها أخرى . فهى مبررة الوجود . وهذا التبرير لا نستطيع ترجمته ؛ لأن الدال هنا مرتبط بالمدلول . وإذا ترجمنا فإننا ننتقل إلى دوال أخرى ، فى نطاق لغات أخرى ، ومستوى لغوى آخر .

جابر عصفور :

هنا يأتى أكثر من سؤال . السؤال الأول شديد السذاجة ، وهو : ما الفرق بين هذه النتيجة النهائية وثنائية اللفظ والمعنى فى المعنى البلاغى القديم ؟ — هذا هو السؤال الأول . فإذا كان الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة فى النص فما الفرق بين هذه النتيجة وبين ثنائية المعنى واللفظ ؟ ربما تكون هذه النتيجة هى التى تجعلك أقرب إلى

التراث ؛ لأنك فى هذه الحالة انتهيت إلى التراث ظاهرياً ، مع أنك فى الأصل بدأت منه ، وأسقطت مفهوما تراثيا على حقل معرفى معاصر تماماً .

والسؤال الثانى : ما مدى التباعد بين هذا المفهوم «الأسلوب بوصفه الخصائص التى لا تقبل الترجمة» ، ومفهوم العدول أو الانحراف كما يسميه عبد السلام ؟ وسنأتى إلى مشكلة أعوص هى أن «الخصائص غير القابلة للترجمة» تستلزم ــ بداهة ــ التسليم بمستوى تقاس عليه الترجمة ، فكيف يمكن تحديد هذا المستوى الآخر ؟ وباختصار كيف نعلق الجرس فى رقبة القط ؟ ومن الذى سيفعل ذلك ؟

الهادى الطرابلسى :

بودى أن توضح لى السؤال الأخير .

جابر عصفور :

بشكل أوضح : إذا افترضنا أن الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة ، فإن هذا يعنى أننا إزاء عملية قياس بين ما يترجم والمستوى الآخر الذى يترجم إليه . إننا ننقل (أ) إلى (ب) ، وهذا يعنى أننا نسلم بأن (أ) يغاير (ب) ، فكيف أحدد هذه المغايرة ؟

الهادى الطرابلسى :

قضية اللفظ والمعنى فى التراث العربى القديم هى فى الحقيقة على غير الوجه الذى طرحها به القدماء ؛ لأنها حاضرة فى ذهنى حضورها فى أذهانكم ، لا ندّعى أننا نستطيع أن نتقدم إلا إذا كنا سلمنا بأننا ملمون بما نستطيع ترجمته . ولكن إذا أردت أن نطور النقاش شيئا ما ، فإن علينا أن نوضح موقفنا من الحاجز الذى أقامه العرب بين اللفظ والمعنى . وأنا أقول إننا إذا كنا نستطيع أن نفصل اللفظ عن المعنى ، أو الشكل عن المضمون ، فالحقيقة أننا لا نفصله فصلا ، وإنما نستطيع أن نتبين الشكل فى المعنى ، ونستطيع أن نتبين اللاشكل فى المضمون . فإذا قرأت النص بدون أن تفكر فى نقله إلى لغة أخرى ، فإنك قد تقع على مجموعة من هذه المظاهر التى يصعب ترجمتها ؛ ولكنك لا تستطيع أن تثق بأنك أتيت على جميعها إلا إذا ترجمت . وإذا ترجمت فإنك لا تكون قد فصلت اللفظ عن المعنى ، ولكنك تكون قد ربطت المعنى بألفاظ أخرى ، بحيث تكون قد أبقيت اللفظ الأول فى علاقته بالمعنى الأول ؛ فالفصل هنا يكون للاثنين معاً ، ويكون تحويلاً ــ إن شئنا ــ للفظ والمعنى معاً من مستوى لغوى إلى مستوى لغوى آخر . فالفصل ــ كما أتصوره ــ ليس أفقياً وإنما هو عمودى إن شئنا . هذا من ناحية . والقضية الثانية المطروحة هى كيف نتبين المستوى الذى نقارن به من المستوى الذى نريد أن ندرسه ؟ إننا نتبين ذلك انطلاقاً من هذه العملية الذهنية التى ينبغى أن نجريها فى أذهاننا عندما نكون بصدد الدراسة الأسلوبية .

عز الدين إسماعيل :

نرجو أن تستمر المناقشة أو الحوار فى اتجاه واحد ؛ فقد طرحنا عدة أشياء وتركناها كلها ، وقد تكون مجالا لمراجعات أو لنقاش آخر . ولذا أرى أن نستمر فى مناقشة القضية الأخيرة ؛ قضية الترجمة بوصفها معيارا للكشف عن خصوصية النص الأدبى ، أو خصوصية الأسلوب فى هذا النص .

كمال أبو ديب :

اسمح لى أن أرفض هذا التصور رفضاً أساسياً ؛ لأننى ألمح وراءه عودة إلى تصورات للتعبير اللغوى والأدبى بوصفه جملة ، وابتعاداً عن التعبير بوصفه نصاً . من الممكن أن يصدق هذا الكلام على الجملة « إلى البيت ذهبت » ؛ فأنت فى الإنجليزية لا تقول : "To the house I went" فهذا المعنى تكوّن حين ترجمت وفقدت الخصيصة الأسلوبية وهى علاقتك بالمترجم . الأسلوب ــ نصياً ــ ليس ظاهرة مرتبطة بهذا النمط من الخصائص . وسأقدم على ذلك أمثلة كثيرة . ما الذى نقوله فى النص الذى يقوم أساساً على علاقات بنيوية ضمن البنية كلها ، كعلاقات التناظر التى ينشئها النص بين مجموعة من الجمل التى تقع فى بدء النص ، والمجموعة التى تقع فى نهاية النص ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟! وماذا نقول فى العلاقات التى تمثل تشابكاً بين عناصر مكونة فى النص ، هى أساسية فى الأسلوب العربى على مستوى اللغة ، ولا يمكن أن نفصلها عن الأسلوب ؟ الأشياء التى وصل إليها ياكبسون ، وقال إن من خصائص اللغة الشعرية أن تقوم على مستوى أعلى من التنظيم ــ ما الذى نقوله فى الأنساق المتشكلة فى النص الأدبى ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟ وهى جميعا قابلة للترجمة . وإذن فإن ما نفقده فى الترجمة هو فى الواقع أقل العناصر ارتباطاً بالأسلوب بمعناه الكلى ؛ بمعنى أن أسلوب النص الكلى هو خصيصة قد تكون طاغية فى التركيب الأصغر أو الأدنى لا فى النظام الضمنى . ومن ثم لا يمكن أن نتفق على أن الأسلوبية تتناول الخصائص التى لا تترجم . ولو فعلنا فإننا بذلك نعود إلى تفكير ذرى ، يرجع إلى الجملة بمعناها القديم .

سعد مصلوح :

الدكتور كمال لَمَسَ جانباً مهماً فى تعليقه على كلام الدكتور الهادى ، يتعلق بمنطق اللغة الخاصة عندما يحكمها منطق لغة أخرى فى أثناء الترجمة . والواقع أنه من المحال أن ننقل حتى على المستوى الأدنى ــ مستوى المعنى ــ أن ننقل النص من لغة إلى لغة بكل حرفيته وبكل ظلاله ؛ فكل لغة ــ كما نعلم ــ لها منطقها الخاص ما فى ذلك شك . أما فيما يتعلق بالخواص التركيبية فإننا لا نستطيع أن ننقل تركيباً ، سواء كان تركيباً دلالياً أو تركيباً نحوياً ، حتى داخل اللغة نفسها . أريد أن أقول إنه حتى داخل اللغة الواحدة ليست كل مستويات اللغة قابلة بدرجة واحدة لعملية التشكيل الأسلوبى . وإذا كان هذا وارداً على ما هو داخل إطار اللغة الواحدة فأولى به أن ينسحب على النص المترجم إلى لغة أخرى . أنا أريد ــ ببساطة ــ أن أقدم صورة أكثر تواضعاً للأسلوبية ، وسأتكلم من منطلق لسانى ومنطلق لغوى . إذا كان ينتظر من الأسلوبية أن تكون بديلاً للنقد فهذا لن يكون . وعلى ذلك إذا كانت الأسلوبية لا تعطيك شيئاً أنت تطلبه بوصفك ناقداً فلا ينبغى أن يترتب على هذا اطراح الأسلوبية . الأسلوبية تخدم فى مجال بعينه ، هو دراسة الخواص . هناك أحكام نقدية ؛ وهذه الأحكام النقدية لا تنشأ من فراغ ، لكنها استجابات لخواص موضوعية داخل لغة النصوص . والمحاولة التى تبذلها الأسلوبية هى محاولة ربط الحكم

النقدى بالخواص الأسلوبية الموضوعية ، أى بوسائل التناول اللسانية أو اللغوية المنضبطة . والأسلوبية بهذا الشكل هى إسهام من معسكر اللغويين فى إضاءة ظاهرة تتطلب تفسيراً . وعندما نستعرض تجاربنا جميعاً فإننا نتأكد من هذا ؛ فتستطيع أن تعزو نصاً إلى العقاد لم تقرأه قبل ذلك ؛ وتعزو نصاً إلى طه حسين دون أن يكون لك سابق علم بنسبته إليه . وهذه حقيقة ؛ ولهذا تتطلب تفسيراً . لكنا نحاول أن نقترب من هذا التفسير بوسائلنا المختلفة ؛ والأسلوبية هى إسهام اللغويين فى إضاءة هذه المشكلة . ومن منظور اللغويين تتجاوز المشكلة النص الأدبى ؛ فكل نص قابل للتناول الأسلوبى بل إن اللهجات نفسها هى أنماط من الأساليب ، تدخل فى نطاق اهتمام الأسلوبيين بهذا المنطق .

عبد السلام المسدى :

فى الحقيقة ، نعلم أن لكل علم صعوبات فى مسيرته ، وهناك نوع من الصعوبات الملازمة للأسلوبية ولعلم الأسلوب . من هذه الصعوبات أنه قائم على نوع من « المجاذبة » . فعلم الأسلوب فى ذاته متمازج الاختصاصات ؛ وهذا يجعله أبداً رهين ما يحدث من تغييرات نظرية وتطبيقية فى الفرعين المعرفيين اللذين يستمد منهما وجوده بوصفه فرعاً متمازج الاختصاصات ؛ وأعنى فى هذا المجال علم اللسان ، وعلم الأدب ، أو حقل النقد الأدبى . المجاذبة الثانية التى يذعن لها علم الأسلوب هى مجاذبة زمنية ، تتمثل فى حضوره فى الآن القائم ، وتصوره لمآل المستقبل ، مع رضوخه — من حيث يشعر أو لا يشعر — للماضى عن طريق الضغط المسلط عليه من قبل العلوم البلاغية على المستوى الإنسانى بعامة ، لا على المستوى العربى فقط . وضغط البلاغة على كل عمل أسلوبى يتجسد غالباً فى المقولات المتحكمة فى العلم . والصعوبة التى يواجهها علم الأسلوب هى أنه قد لا يتيسر له بسهولة أن يبتكر متصوراته بعد أن يفجر المقولات القائمة فى الموروث البلاغى بعامة . لكن هذه الصعوبة لا تقدح فى وجود علم الأسلوب ضمن مصنفة العلوم الإنسانية . غير أن العلم قد تعترضه تعقدات ؛ والتعقدات التى طرأت على الأسلوبية مردها إلى أنها — بحكم ارتباطها باللسانيات — قد واجهت مأزق الدلالة . ونحن نعلم أن فروع علم اللسان قد تطورت بشكل متوازن فى وقت من الأوقات ، إلا أن قضية الدلالة تراجعت بهذه المقاربة الموضوعية فى مستوى اللسانيات العامة ، ووضعت اللسانيين أمام التحدى الأكبر الذى تبسطه الظاهرة اللغوية على الإنسان ، وهو ضبط قيم الدلالة ومعايير استكشافها . والواقع أن أشد الفروع اللسانية صراعاً مع نفسه فى الوقت الراهن هو علم الدلالة .

لقد جاءت الأزمة الداخلية فى اللسانيات مع علم الدلالة ، فتحولت إلى ما يشبه الأزمة فى مستوى علم الأسلوب . وبدون أن نفصل القول فى هذا المضمار ، على أساس أنه يخرج شيئاً ما عن حقل نقاشنا ، نذكر فقط بأن العلاقة ازدادت التحاماً فى مستوى الأزمة المشتركة ، انطلاقاً من أن اللسانيين لم يستطيعوا تحديد مجال الحقيقة الدلالية بمقارنتها بالبعد المجازى . ومن ناحية أخرى نعلم أن المجاز هو محرك دائم لعملية الإنشاء الأدبى . وفى هذا المستوى أصبحت عملية الدلالة مقترنة فى أزمتها بين اللسانيات وعلم الإنشاء الأدبى عن طريق قضية الحقيقة والمجاز . والمأزق الثانى أو التعقد الثانى فى مستوى الأسلوبية يتصل حقا بما سمى منذ حين بمصطلح الغائية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتوظيف ؛ والغائية التى كانت منشودة منذ أوقات تتمثل فى أن الأسلوبية أو أن الأسلوبيين سعوا أو تصوروا إمكانية مدّ النقاد بالعوامل الاختبارية الموضوعية ؛ بالكشوف المضبوطة ، حتى يتمكن نقاد الأدب وعلماؤه من أن يصلوا إلى درجة الكليات فى مستوى تحديد علم الأدب ؛ أى إلى ضبط هذه النواميس العامة التى يمكن أن تتجاوز مستوى النص الفردى ، ومستوى النص الأجناسى أو الجنس ، ومستوى النص المرتبط بحضارة معينة ولغة معينة ، إلى استشفاف جملة من القوانين العامة ، التى تصاغ فى مستوى الكليات . وقد آلت الأسلوبية فى هذا المستوى أيضاً — بسبب من تأزم وضعها — إلى شبه مأزق . والواقع أننا نلاحظ الآن أن الأسلوبية تواجه هذين التعقدين فى مسارها . ترى هل سيؤول هذا التأزم إلى إجهاض ؟ يبقى السؤال مطروحاً ؛ لكن تقديرى أن كثيراً من عناصر العمل الأسلوبى يمكن أن تتجاوز بالأسلوبية القضية المطروحة . يمكن أن نصل إلى قضية التوظيف ؛ ذلك أن الأسلوبيين المعاصرين أو المشتغلين بهذه القضية ما انفكوا يعودون لقراءة التراث الإنسانى على صعيد واسع . ونحن من منطلقنا بما نحن عرب ، نستهلك المادة الأجنبية ، ونطمح إلى تقديم المادة النوعية ؛ إلى تقديم عطائنا . ونلاحظ — وهذا ما قيل منذ حين وأكده الهادى — نلاحظ أن لدينا تراثاً غزيراً فيها هو تنظير نقدى على حد ما لدى الإغريق وما لدى بعض الحضارات الأخرى . هذا عنصر إيجابى أول ، يمكن أن يبيح التفاؤل بأن عملاً أسلوبياً عربياً على مستوى التنظير واكتشاف المقولات وتجديدها قد يساعد الأسلوبية على مستواها الكونى أن تحل بعض أزماتها . ثانياً ، أننا ننتمى إلى حضارة لا أريد أن أقول لفظية ؛ لأن التسمية قد شحنت بشحنات سلبية تهجنية ، بل أقول إننا ننتمى إلى حضارة إعجازية ؛ إلى حضارة يتفتق فيها اللفظ تفتقاً نوعياً على مسار قرون كثيرة . ألا يعنى هذا أن للأدب العربى فى نص الابتكار الإبداعى لدى العربى مقومات لو عُمِلَ على استكشافها لأعانت على الاقتراب من بعض الكليات الإنسانية أكثر مما يستعين غير العربى بتراثه ؟ ويتأكد هذا لسبب نوعى ، عملت عليه ظروف موضوعية تاريخية ؛ هو أن الإنسانية تعيش مع اللغة العربية تجربة فريدة ؛ فلا نعلم فى تاريخ الإنسانية ولا فى حاضرها لغة قائمة الذات تعبيراً وإبداعاً ، مضى على تاريخ صياغة أنماطها أكثر من ستة عشر قرناً حتى الآن . كل اللغات على مدى تاريخ الحضارة تحدث فيها عملية التحولات أو الانسلاخات ، فى مدة لا تتجاوز الخمسة قرون . ولأسباب موضوعية تاريخية ، تقدم اللغة العربية اليوم نموذجاً فريداً على مستوى المادة التاريخية ، يضاف إليه التراكمات النوعية ، على مستوى خصوصية الحضارة العربية ، من أنها حضارة إعجازية . إن كل هذه التراكمات تتجمع لتجعل الاحتمال قوياً فى أن الانكباب على فحص الظاهرة الأدبية لدى العرب ربما كان هو الكفيل بأن يقرب الأسلوبية من صياغة هذه القوانين أو هذه الكليات على مستوى التحديد .

عز الدين إسماعيل :

أعود إلى قضيتين : ما قاله الهادى بالنسبة لمشكل خصوصية النص التى تكتشف عن طريق الترجمة ، فأتساءل : هل الترجمة فى هذه الحالة ستصبح ضرورة ملحة للكشف عن هذه الخصوصية ؟ وإذا لم تكن

الترجمة ميسرة أو متاحة ، فضلاً عن القضايا المتعلقة بالمترجم نفسه وكيفية الترجمة ، فهل معنى هذا أن يمتنع اكتشاف الخصوصية الأسلوبية ؟ كيف أكون مطالبا ــ وأنا عربي ــ بأن أنقل نصاً عربياً يحسب في نطاق النصوص الأدبية ؟ــ أن أنقله إلى لغة أخرى لأستكشف الصعوبة ، ومن ثم أستكشف الخصوصية الأسلوبية للنص العربي نفسه . حقا إن الترجمة في حالة تحققها قد تكون عاملا جيداً لإدراك هذه الخصوصية ؛ ولكن عند غياب القدرة على الترجمة أو ممارستها ، ستغيب معها قدرتي على استكشاف خصوصية النص الأدبي ، مع أنني أشعر بخصوصية ما فيه . والمسألة الثانية تتعلق بفكرة المزاوجة بين النقد وعلم اللغة ، وكيف أن الأسلوبية لن تكون بديلا من النقد الأدبي بل ستكون في خدمته . فإلى أي حد سيجعل هذا الوضع من الأسلوبية علماً وليس مجرد أداة ضمن أدوات أخرى من أدوات النقد الأدبي ؟

الهادي الطرابلسي :

بسطتُ قضية الترجمة بوصفها وسيلة من مجموعة من الوسائل يمكن التوصل بها إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية ؛ وهذا لا ينفي أنه من الأفضل أن نستعمل وسائل أخرى نحاصر بها الظاهرة الأسلوبية . ثم أنا لا أعني بالترجمة نقل النص من لغة إلى لغة أجنبية فقط ، بل أعني كذلك نقل النص من مستوى إلى مستوى آخر من الكتابة في نطاق تلك اللغة ، ولا أعني أن تحدث الترجمة في الواقع ، بل الترجمة يمكن أن تحدث في الذهن عند مباشرة النص الأدبي أيضاً . أضيف إلى هذا أن من الوسائل الأخرى التي يمكن الاعتماد عليها في هذا المجال دراسة النص في ضوء النصوص التي له بها صلة ؛ هذا الذي أشار إليه مصلوح عندما تحدث عن الترابط الحاصل بين نصوص الأدب ، والذي تحدثت عنه أيضاً . المهم بالنسبة لي أن الوجه السليم للتقدم بالأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً هو وجه الموازنة بين نص ونص ، قد يكون من نفس المستوى اللغوي ، أو الموازنة بين نص أدبي ونص غير أدبي ، أو النص الأدبي بترجمته إلى لغة نثرية في نطاق اللغة نفسها ، أو النص الأدبي بنص مترجم . وأغتنم الفرصة لأرد شيئاً ما على ما ذكره كمال فيما يتعلق بالقضايا التي يمكن ترجمتها ، وبذلك تفقد معنى إمكانية وجودها أو فحصها في النص الأصلي ؛ أقول : هل نقلها إلى نص آخر أو إلى مستوى لغوي في نطاق اللغة نفسها يحتفظ بنفس خصائصها عندما تنقل ؟ ألا تكون في إطار جديد ، تتشكل فيه بصورة أخرى ، وتصبح موظفة توظيفاً جديداً ، فتكون أدباً جديداً في إطار تلك اللغة ؟

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدكتور عز الدين طرح فكرة لماذا لا تكون الأسلوبية مجرد وسيلة إذا كانت في خدمة النقد ، والوسيلة ليست علما .

عز الدين إسماعيل :

أعود لأزيد الأمر وضوحاً . فعندما يتضايف علمان كعلم النفس وعلم اللغة ، ينشأ عنهما علم النفس اللغوي . وقبل ذلك كان لكل من العلمين كيانه المستقل ، وكان له منهجه أو مناهجه ، وغاياته ، وأهدافه ، التي يحققها لنفسه وبنفسه . وحتى بعد أن حدث التضايف بين علم النفس وعلم اللغة ، وولد علم النفس اللغوي ، ظل علم النفس نفسه محتفظاً بكيانه بوصفه علما ، ومحتفظاً بمناهجه وغاياته ووظائفه وأهدافه التي يحققها وكذلك الشأن في علم اللغة . وإذا أخذنا بالتضايف الذي قال به عبد السلام بين اللسانيات والنقد ، الذي تولدت عنه الأسلوبية ، فإن هذا يقتضي أن تصبح الأسلوبية علما قائما بذاته وبمناهجه ، وبأهدافه التي يحققها بمعزل عن المصدرين السابقين ، وهما المصدر اللغوي في ناحية ، والمصدر النقدي في ناحية أخرى .

سعد مصلوح :

إذا وقفنا عند الظاهرة الصوتية البشرية بوصفها مثيرة للتأمل ، وقابلة للمعالجة ، وجدنا لها أكثر من مفهوم ؛ فالصوت ظاهرة بيولوجية أصلاً ، وهذا يجعل عالم الأصوات الذي يدرس المسألة من منطلق لغوي في حاجة أكيدة لأن يلم بعلم التشريح أو بجانب من علم التشريح ، وهي مسائل طبية صرف ، وبجانب من علم وظائف الأعضاء . وبهذا المعيار أجدني ــ بوصفي مهتما بفحص الخواص المادية للصوت البشري من منطلق لساني ــ مضطرا إلى أن ألجأ إلى فيزياء الصوت ، ربما لكي استعير استعارة كاملة وسائلها في معالجة الصوت . وقس على ذلك علوما أخرى ، كعلم السمع ، وعلم الإدراك بوصفه ظاهرة نفسية داخلة في علم النفس . لكن هذا لا يمنع أن علم الأصوات على الرغم من أنه يفزع إلى علوم تكاد تكون متباعدة تماماً ، يستمد وحدته من الظاهرة المحددة التي يعالجها ، والتي عليه ــ رغب أو لم يرغب ــ أن يفزع إلى المختصين بكل مظهر من مظاهر تلك الظاهرة لكي يستعين بوسائلهم في فحصه . كذلك النظر في علم الأسلوب ، يستمد مشروعيته داخل علوم اللسان من أنه فحص أو محاولة لتفسير جانب من جوانب الظاهرة اللغوية ، على أساس أن الظاهرة اللغوية هي موضوع علم اللسان أو علم اللغة ؛ فالأسلوب ظاهرة تدخل من هذا الباب في الظاهرة اللغوية التي يفحصها علم اللسان ، ولا ضير على النقد ولا تثريب إذا أفاد من معالجة اللغويين لهذه الظاهرة ، كما يفيد اللغوي من عالم الفيزياء أو عالم التشريح .

الهادي الطرابلسي :

سؤال د . عز الدين كان في صميم الاشتغال بشرعية العلم ؛ وهو سؤال معرفي يقول : إذا كنا حيال علم هو أبداً خادم لعلم آخر ، أفلا يعني هذا أنه ليس علماً ؟

سعد مصلوح :

أجبت عن هذا بأن كل نص قابل للدراسة الأسلوبية سواء كان أدبياً أو غير أدبي .

عبد السلام المسدي :

تدعيما لقولك أضيف البعد المعرفي لما تفضلت ببيانه على الصعيد العلمي ، أي العلم النوعي ، حيث اتفقنا على أن الأسلوبية هي علم متضايف ، أي متمازج الاختصاص . فهذا يرجعنا إلى القاعدة الأولية المعرفية ، وهي أن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات هي علوم مساعدة بالضرورة . فالعلم المساعد هو الذي يكون أبداً في خدمة غيره ؛ وهذه الصفة لا تنفي عنه صفة العلم . وأستدل على ذلك بنمط من العلوم البيولوجية ؛ فلدينا علم التحليل البيولوجي ، وعلم

المخابر ، وتحليل الدم ، وما إلى ذلك . هو علم مستقل بذاته ، له اختصاصه وإجازاته العلمية ، ولكنه أبداً علم مساعد ؛ لأنه حصيلة امتزاج العلوم الطبيعية والعلوم الطبية . ومعنى هذا أن عمل المحلل المخبرى لا يبدأ إلا إذا جاءته الوصفة من الطبيب ليطلب تحديد نمط معين لتحليل الدم ؛ والنتيجة تعود إلى الطبيب . على نفس المستوى هناك علم متمازج الاختصاصات هو علم الأشعة فى حقل العلوم البيولوجية ؛ فهو مزيج من العلم الطبى ومن علم الأشعة الضوئى ، وهو - بذلك - علم متمازج الاختصاص ؛ هو علم مساعد بالضرورة .

لكن هذا لا ينفى عن هذين العلمين صبغة العلم . وهكذا الشأن فى الأسلوبية ؛ فهى المخبر العلمى التشريحى الموضوعى للنسيج اللغوى الذى يتركب عليه النص ، إن لم يأت الطلب من ناقد الأدب فإن نتيجة الوصفة التشخيصية يجب أن تذهب إلى ناقد الأدب ليعطى حكمه فى الرسالة الأدبية .

حمادى صمود :

يبدو لى أننا وصلنا إلى مرحلة يتحتم فيها تسجيل ملاحظة أساسية ، تتمثل فى أن كثيراً من المواقع تستغل كل ما قيل فى غير الوجهة التى يجب أن يستغل فيها .

وأستسمحكم فى ملاحظة أخرى ، فحواها أن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبى علاقة موضوعة . بمعنى أنها موهومة إلى حد ما ؛ فمن المعروف تاريخياً أن الأسلوبية انطلقت وهى تقرّ لنفسها ، ويقر لها أصحابُها ، أنها لا علاقة لها بالنقد الأدبى إطلاقاً ، فضلا عن أن أول مظهر من مظاهر الأسلوبية كان يقوم على ما يسمى بأسلوبية التعبير ، أى باللغة الأكثر تداولا ، أى باللغة حتى العامية . هذا من ناحية ؛ والناحية الثانية أننا نعرف أن الميزة ليست هى القيمة الفنية ؛ ولكى تقوم العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبى يجب أن نحدد إشكالية العلاقة بين الميزة فى النص والقيمة الفنية له . هل الميزة قيمة أو لا ؟ وهذا الإشكال مطروح إلى اليوم ، ولا أتصور أنه سيفض فى وقت قريب . من المؤكد أنه من الناحية الوصفية التحليلية المخبرية اللسانية ، من الممكن تشريح نص وفرز النتوءات البارزة فيه ، التى تمثل ميزة هذا النص . لكن ما الوسائل التى تمكننا من تأويل هذه النتوءات بمعنى الخروج من الوصف إلى التقييم ؟ وسائلنا اليوم ما زالت غير مضبوطة ؛ ولهذا بدأ التشكيك معرفياً بصورة حادة فى الأسلوبية التطبيقية ؛ لأن الأسلوبية التطبيقية تقوم على نوع من التناقض أو المفارقة ؛ فهى عمل وصفى ، أو يجب أن يبقى فى نطاق الوصف ، لكنها فى هذه الأثناء تريد أن تتحول فى النهاية إلى أحكام نقدية لاتتأسس حقا على هذه المسافة ، أو على صورة واضحة للمسافة ، بين الميزة اللغوية فى النص والقيمة الفنية فيه . .

عز الدين إسماعيل :

لعلك تقصد المزية أو السمة المميزة ، وليس الميزة .

حمادى صمود :

حقا ، السمة المميزة فى النص ؛ هل هى القيمة ؟ وكيف نفض هذا المشكل ؟ ومن ناحية ثانية فإن الاعتراض يقوم أو يتأسس على شىء آخر هو أن الأسلوبية محكوم عليها أن تكون مقاربة آنية للنص ؛ أى مقاربة تحليل لنص ما من حيث هو نص ، فى لحظة ما ، مقطوعاً عن جملة نصوص أخرى ؛ لأننا حتى الآن ، ومن جهة أن الأسلوبية تقوم على درس سمات مميزة فردية فى النص عملياً ، نستبعد أن نتمكن من غض النظر عن البعد التاريخى الضرورى . لكننا إذا ما لاحظناه مقرونا ببعد المستقبل ، استطعنا أن نميز فى النص بين ما هو موروث وما هو من عطاء المبدع نفسه . علينا - وهذا اقتناعى - أن نكون على علم تام بدقائق الأطروحات والمضايق والمشكلات التى اعترضت هذا العلم حتى نطور معرفتنا به ، ومن ثم نستطيع أن نطوره . أدعو إلى مزيد من الدقة فى تحسس الظواهر ، خصوصا الظواهر المستعارة ؛ لأن الخطأ فى الاستعارة يؤدى إلى منزلقات مخيفة .

كمال أبو ديب :

أرى - باختصار - أن حمادى بدأ يبلور شيئا يستحق أن يطور نظريا .

وأنا أحاول أن أفصل بين شيئين هما : الأسلوب على مستوى الإطلاق ؛ والأسلوب على مستوى الكلام . وأعترف أنه بهذه الطريقة يمكن أن ننمى شيئا قريباً من الأسلوبية البنيوية .

وقد يكون هذا التصور شخصيا لم يمحص - بقدر كاف - بعد ، لكن هذا التمييز مهم للحوار كله ؛ لأننا إذا ما ميزنا العناصر التى هى حقا سمات أو خصائص أسلوبية نسميها فردية ، والتى هى فى الواقع خصائص أسلوبية على مستوى الكلام - حين نحدث هذا التمييز ، نضطر إلى أن ندقق أو نرهف وسائلنا التحليلية إلى درجة كبيرة ، قبل أن نحدد الأشياء التى تتناولها الأسلوبية أصلاً ، ونحدد الأسلوبية فى النهاية . وبعد أن طرحنا التمييز ، يبدو لى - وأحب شخصياً أن أطرح السؤال الذى يدور فى ذهنى منذ مدة ، ولكن مجال الحديث لا يسمح بالمغامرة - يبدو لى حقا أننا - وليس هذا نزعة شوفينية أو قومية - يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بصفة خاصة . ولا أريد أن أجادل فى وضع بصماتنا فى حالات أخرى ، لكن فى هذا المجال على التحديد بدا لى أننا دائما يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بالانطلاق من عبد القاهر ، أى دراسة علاقات النظم بالمعنى الذى فهمه الجرجانى . وهذا هو الشىء الخطير الذى ينسحب على مستوى البنية الكلية للنص . فالجرجانى درس علاقات النظم دراسة مازلت مقتنعاً بأننى لم أجد ما يضطرنى إلى تعديلها - حتى جزئياً - فى الدراسات الغربية .

والآن أطرح أن نسحب - فى مشروع عملى لتأسيس نظرية - هذا الوعى للنظم والعلاقات القائمة على مستوى البنية .

سعد مصلوح :

البنية اللغوية أم البنية الفلسفية ؟

كمال أبو ديب :

البنية الكلية للنص ؛ لأن البنية الكلية تحوى البنية الفلسفية ، والبنية اللغوية ، والبنية الدلالية ، وكل الأشياء التى يمكن أن نمتحنها فى الدراسة . فإذا قمنا بهذه العملية أمكننا أن نصل حقا إلى مشروع نظرية فى الإبداع . وأعتقد أن هذا المشروع يحتاج إلى كثير من

العناية ، وأنه يمكن أن يحل لنا عدداً من الإشكالات فى البنيوية ، وفى الأسلوبية الوصفية الحالية ، التى لم يتحدد موضوعها ضمن أطر معينة .

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدراسات الأسلوبية والتطبيقية بصفة خاصة تنحو منحيين ، أو يمكن قسمتها إلى صنفين : صنف موضوعه تمييز النصوص بعضها عن بعض ؛ وهنا تبرز قضية التشخيص والتوصيل ، بغض النظر عن الحكم بالجودة أو الرداءة ؛ وصنف أفاد كثيراً من علم النفس اللغوى وانعكاس أنماط الشخصية على السلوك اللغوى بوصفه أحد مظاهر السلوك الإنسانى . وقديماً قالوا إن الأسلوب هو الرجل . وهناك بحوث وبحوث موفقة جداً فى مجال ربط الحكم النقدى أو الحكم الجمالى بالخواص اللغوية ، هناك ــ مثلا ــ معادلة إحصائية لقياس العقلانية والانفعالية فى الأسلوب ؛ وكان هذا يمثل إشكالا كبيراً فى النقد القديم ؛ وقضية الحكم على الأسلوب بالسهولة أو التعقيد لها مؤشرات لغوية يمكن تتبعها فى النص وقياسها إحصائياً . وكذلك الحكم بالتشويق ، أو الرتابة . هذه الأحكام يغلب عليها الطابع الذاتى ولا تستطيع إقامة الدليل عليها . لكن هناك جهوداً فى علم الأسلوب الإحصائى على وجه الخصوص لتتبع المؤشرات اللغوية التى ترتبط بهذه الأحكام وضبطها فى قيم إحصائية . وهذه القيم الإحصائية أو الكميات الإحصائية ، ليست كميات مطلقة ، بل هى نسبية ؛ فنحن نقيس رقماً إلى رقم ، أو نتيجة إلى نتيجة ، أو أسلوباً إلى أسلوب . وهى تستمد قيمتها من هذه المقارنة وليس خارج عملية المقارنة . وأعتقد أن علماء الأسلوب ، وبخاصة علم الأسلوب الإحصائى ، حققوا توثيقاً معيناً فى هذا المجال ، بل إن قياس درامية الأعمال المسرحية لها مؤشرات إحصائية . وقد تعرضت لشىء من ذلك فى كتابى الصغير عن الأسلوبية الإحصائية .

عز الدين إسماعيل :

مع طرافة هذا جميعه ؛ أخشى أن ينتهى الأمر بالأسلوبية إلى أن تصبح مجرد مذكرة تفسيرية للحكم النقدى .

جابر عصفور :

أعتقد أن مصلوح أمكر من هذا ؛ فليست الأسلوبية مذكرة تفسيرية بل الإطار المرجعى الوحيد الذى يستمد منه الحكم النقدى سلامته .

عبد السلام المسدى :

أنا واثق من نقطتين أساسيتين لدى كل من الأخ كمال والأخ سعد . ما تفضلت به منذ حين فى الحقيقه له مبرراته المنهجية ، على ألا تكون الغاية هى سعى الأسلوبيين إلى سلب الأمانة من النقاد فى شأن الحكم النهائى على الرسالة الأدبية .

إن الغاية التى يجب أن نلتزم بها نحن الأسلوبيين هى أن نوفر أكبر قدر ممكن من الوثائق فى الملف الذى نقدمه إلى الناقد بعد خروج العمل من المخبر ؛ الملف الكامل المستوفى لتشخيص الظواهر الأدبية ، حتى يطلق حكمه بشأن القيمة الفنية .

وينبغى أن يحترز الأسلوبى من أن يدّعى لنفسه صلاحية الحكم على القيمة الجمالية .

سعد مصلوح :

ليس له أن يحتكر الحكم . .

عبد السلام المسدى :

بل لا يطلق ــ مبدئياً ــ مثل هذا الحكم .

سعد مصلوح :

هذه مسألة خلافية .

عبد السلام المسدى :

عفوا ، إن الأمر لا يختلف عن دور طبيب الأشعة ، الذى يكتفى بوضع تقرير عن الصورة التى يصنعها للبدن أو لجزء منه وفقا لطلب الطبيب ، ثم يكون الحكم النهائى فى تشخيص الحالة للطبيب المعالج .

سامى خشبة :

أليس هناك اعتبار للفرق بين مادة علم التحليل المختبرى أو الأشعة أو المزيج بينهما فى علم الخلية الدموية ، ومادة علم الأسلوبية التى هى اللغة ! ؟ والهدف من سؤالى هو تحديد وظيفة أعلى للأسلوبية من مجرد مساعدة النقد ، هو مساعدة اللغة نفسها بوصفها لغة ثبتت أنماطها ألفا وستمائة سنة ، إما على تجاوز أنماطها وإنشاء أنماط جديدة ، وإما على اكتشاف وظيفتها الحضارية .

عبد السلام المسدى :

نعم ، علم النفس اللغوى يمد الأسلوبى بكثير من الاستقراءات حول واقع العلاقة بين اللغة والفرد على المستوى النفسانى ، حتى يستعين بذلك على كشف بعض معطيات التركيب اللغوى ، على نحو يمكنه من استكمال ملف التشخيص الاختبارى للنص ، حتى يقدم ذلك إلى النقد . هذا فى تصورى بصفة عملية . وبالنسبة إلى النقطة الثانية التى أريد أن أعود إليها هى توظيف العمل ، بأن نعطى مضموناً فكريا وحضارياً لما نشتغل به نحن فى هذا القطاع من موقع عربى واضح . ذكرت ما ذكرت منذ حين ، وأعقب بأن العملية الآن فى تقديرنا يمكن أن تأخذ مسارها بتواصل على مستوى التشخيص العينى ، أى على مستوى التحليلات الأسلوبية النوعية القائمة على النص ، جزئيا أو كليا ، أو على مستوى النص الأكمل وهو الديوان مثلا . وفى الوقت نفسه من الضرورى أن يتواصل عملنا الأسلوبى على الصعيد النظرى ؛ لأن التنظير فى الأسلوب أو فى علم الأسلوب فى واقعنا نحن العرب هو الذى يمكننا من البحث عن الملاءمة بين ما نستضيفه نظرياً وما يمكن أن نعالج به نصوصنا النوعية العربية . وفى الوقت نفسه يمكن بل يجب أن نبحث عن بعد العمق ، أو البعد الثالث فى عملنا . ولا يتسنى هذا إلا بقراءة لتراثنا النقدى البلاغى . وفى هذا الحد أوسع من مقترح الدكتور كمال الذى قدمه بحكم اشتغاله بالجرجانى ، ولأن الجرجانى أيضاً يمثل نموذج التأليف والتركيب

النظرى . على صعيد التراث لدينا ما يمكن أن نسميه بالنقد أو الأعمال النقدية ، ولدينا جدول آخر للتراث هو الجدول البلاغى ؛ وبين هذا وذاك هناك جدول غزير لا بحكم تفرده بعلم أو بمعرفة ولكن بحكم كونه قد كان محركاً للعملية ، وهو البحث فى الإعجاز . والجرجانى قد مثل هذا النموذج التمثيل الأوفى ووسعه كذلك . فمقترح كمال يصبح أكثر فائدة لو قلنا أن آفاقاً كبيرة ستفتح لنا على مستوى التنظير الأسلوبى العربى إذا ما حاولنا أن نصطفى من نظرية الإعجاز لدى العرب فى كل مراحلها التاريخية ــ أن نصطفى بعض القوانين الكلية التى تقربنا من الكليات الكونية على مستوى الخطاب الأدبى .

عز الدين إسماعيل :

أظن أن الندوة تحركت فى مشكلات كثيرة ، ظل بعضها مفتوحاً فيما أعتقد ، ولكننا انتهينا إلى نوع من البلورة للأسلوب والأسلوبية ، والمنهج والعلم والخصوصية ، والعلم واللغة والكلام ، ثم انتهينا إلى مصالحات بشأن العودة إلى التراث فى محاولة لإقامة بناء تصورى ومنهجى فى الوقت نفسه ، من خلال استقراء التراث العربى فى مجالات البلاغة والإعجاز . وربما وجب أن يضاف إلى ذلك مجال آخر لو تأملنا فيه أيضاً ، هو مجال عمل فقهاء المسلمين وشراح الشعر ، بل يمكن لو تأملنا فى كتابات بعض الصوفية ، وخصوصاً كبار الصوفية مثل ابن عربى وأبى حيان ومن شابههما . وبهذا يظل التراث مصدراً جيداً بتنوعاته وبمستوى التناول المختلف فيه وفقا لأهداف كل فرع من فروع المعرفة العربية ــ يظل مصدراً جيداً لأى طموح يتجه إلى إقامة بناء متكامل فى نظرية الأسلوبية سيكون بالتأكيد أكثر ملاءمة لتحليل النصوص العربية ، وربما أمكن تطويره لتحليل نصوص لم تكن فى الأدب العربى من قبل ، وهى النصوص المستحدثة ، كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية . وأخيراً قد تنتهى مثل هذه الدراسات إلى قدر من المواءمة بين الفكر الذى سيصبح متاحاً للعمل بمقتضاه فى مجالنا الأدبى ، والفكر المطروح فى الثقافة الغربية مع تنوعه وتطوراته المستمرة .

شكرا لكم جميعا على إسهامكم .

النقـد والحداثة
مـع دليـل ببليوجـرافى

تأليف: عبد السلام المسدى

صدر عن : دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ .

عرض ومناقشة: محمود الربيعى

حاول النقد الأدبى فى تاريخه الحديث أن يعقد «أحلافا» مع فروع عدة من العلوم الإنسانية ، كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، ولا أظن أنه نجح فى ذلك نجاحا باهرا ، وإن كنت أقول إنه لم يخفق فى ذلك إخفاقا تاما . وإذا كان قد وجد فى هذين الفرعين وغيرهما «جارا» صالحا لأن يكون «حليفا» فأولى به أن يجد ذلك فى فرع من فروع العلم تجمعه به قرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان» ؛ وأية قرابة أقرب من قرابة فرعين من فروع «الإنسانيات» يتعاملان بطريق مباشر مع اللغة ، مادة ، وموضوعا ، ووسيلة ، وهدفا ؟ النقد الأدبى ــ إذن ــ أولى بعلم «اللسانيات» من غيره من العلوم ، وعلم «اللسانيات» ــ كذلك ــ أولى بالنقد الأدبى من غيره من العلوم ، والتقريب بينهما هدف صحيح ، تسعى إليه جماعة من الشباب والكهول من علماء اللسانيات ، ومن المشتغلين بالنقد الأدبى ، فى العلم كله . وفى عالمنا العربى يأتى عبد السلام المسدى فى طليعة من نذروا جهودهم لهذه المهمة ؛ فمنذ أن حمل القلم ، وتوالى إنتاجه خصبا ، وهو يحمل هذا «الهم» على كتفيه ، ويحاول لفت نظر بنى لغته إلى أن ثمة مجالا رحبا يمكن أن يتعاون فيه النقد الأدبى مع علم «اللسانيات» ، وهو لا يفتأ يبذل غاية الجهد فى التبشير بمعتقده ، والانحياز التام إليه ، والحماسة الشديدة له .

وإذا كان فى كتابه : «الأسلوبية والأسلوب» ــ الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٧ ــ منظرا ، وكان فى كتابه : «قراءات : مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون» ــ الذى ظهر سنة ١٩٨١ ــ مُطبِّقا ، فهو فى كتابه : «النقد والحداثة ــ مع دليل ببليوجرافى» ــ الذى أتناوله هنا ــ يجمع «النظرية» إلى «التطبيق» .

•

وأول ما يلفت نظر قارىء كتابه هذا أن فصوله كانت ، فى الأصل ، أبحاثا مستقلة ، كتبت متفرقة ، لأغراض خاصة ، ثم جمعت ــ على هيئة فصول ــ كوّنت الكتاب . ولا اعتراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له ، ويجعل منها كتابا ، ما دام قد رأى أن مادتها متسقة ، ولكن الملائم ــ فى هذه الحالة ــ إجراء قدر ضرورى من «السبك» يجعل «ماء» هذه الأبحاث واحدا . ولايبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه ــ وهو يجعلها كتابا ــ أى تغيير ؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يبرأ منه الكتاب . وأبرز آيات «التكرار» جاءت فى «المنهج» الذى يرتضيه المؤلف فى تناول «العمل الأدبى» ؛ فقد جاء فى المقدمة (وهذا طبيعى) وجاء فى الفصل الأول (وقد يكون هذا طبيعيا كذلك) ، وجاء فى الفصل الثانى موسّعا ، ومكملا لمافات (مما قد يجعله كذلك مقبولا) ؛ ولكنه ــ منذ الفصل الثالث ، وفى بدايتى الرابع والخامس ــ بدأ المنهج «يدور حول نفسه» ؛ فأفشى الكتاب سرّه ، بصفته مجموعة من الأبحاث ، بحكم معالجة

مادته ، قبل أن يفشيها بتصريح المؤلف بذلك فى صدر بعض هذه الأبحاث . وبلغ ذلك ذروته فى تناول قصيدة «ولد الهدى» لأحمد شوقى فى الفصل الرابع ؛ وهو يقع فى إحدى وأربعين صفحة ، شغل النص منها أكثر من عشر صفحات ، وشغل الحديث النظرى حوالى ثمانى صفحات ، ولم يبق لغرض المقال الأصلى إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا ، «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصلى !) .

تحدث المؤلف فى المقدمة المختصرة التى قدم بها للكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعدما قدمت : كل مبحث من المباحث المضمومة فيه على شكل كتاب ؟) ؛ فهدف الفصل الأول : «تحسس مشروع معرفى لحمته التنظير التأليفى وسداه التناول التحليلى» (ص٥) ، وهدف الفصل الثانى : «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص٥) ، وهدف الفصل الثالث تقديم : «بعض وجهات النظر فى تعريف الخطاب الأدبى» (ص٥) أما «مدار» الفصل الرابع «فإبداعية الشعر» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم فى مهرجان شوقى وحافظ بالقاهرة ١٩٨٢ . والفصل السادس : «مداره الأدب العربى ومقولة الأجناس الأدبية من خلال نموذج السيرة الذاتية فى كتاب «الأيام» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم فى الملتقى العلمى الذى نظمه المعهد المصرى الإسلامى بمدريد ١٩٨٣ . وقد ألحق المؤلف بفصول الكتاب «ببليوجرافيا» بالغة الأهمية ، تقع فى أكثر من ثمانين صفحة أى تشغل أكثر من ثلث الكتاب (يقع الكتاب فى ٢٢٤ صفحة) ، ووصفها بأنها ترصد ما أمكنه رصده من المراجع المتصلة بمناهج النقد الحديث : «مهما كانت منطلقاتها : من مدارس كالبنيوية والأسلوبية والنفسانية ، أو تيارات كالشكلانية والإنشائية والسيميائية ، أو مضامين فكرية كالجدلية والجمالية والتكوينية ، أو مادار أمره على الأجناس الفنية والأغراض الأدبية ، أو ما اتخذ من معضلة الحداثة نفسها موضوعا للكلام» (ص٦) .

يجاهد المؤلف جهادا عنيفا فى الفصل الأول ــ وعنوانه : «الحداثة بين الأدب والنقد» ــ محاولا تقريب معنى مصطلح «الحداثة» إلى الأذهان . وهو لا ينكر الاضطراب الشديد الذى يحيط بالمصطلح ، ولكنه إذ يحاول تقديم بعض المفاهيم يضعنا فى جو لا يخلو من غموض واضطراب ! يقول : « ففكرة الحداثة فى أصلها لاترتهن بمجال الزمن الحاضر ضرورة ، إذ يمكن لها أن تتجول على أطراف المحور الفيزيائى ، ولكنها فى الاصطلاح الفنى تقتضى الارتباط ضرورة بمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدوث فى المحور الدلالى العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعى » (ص٩) . وهو ينتقل فى شرح معنى الحداثة من الأدب إلى النقد ، ومن المضمون إلى الصياغة ، دون أن نحس أن الأمر يصبح يسيرا فى يده ؛ فالحداثة «فى مضمون الأدب تعنى سعى الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التى تحرره من تبعية التوازن «المألوف» (ص١٣) ، والحداثة فى الصياغة « تتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائى » (ص١٣) ، ولها مراتب منها : البناء اللغوى ، والشكل الفنى ، وهى مراتب تتلخص فى موضوع الأجناس الأدبية (ص١٤) . أما الحداثة فى النقد فتتدرج من «الكشف» إلى «التشخيص» إلى «المعالجة» (ص١٦) .

وأمر «الحداثة» فى النقد ــ على النحو الذى يتناوله المؤلف به ــ مثير لقلق القارئ ؛ فهو يرى أن «التنظير هو قطب الرحى لحداثتنا المعاصرة ، فى ضوئه يمارس الشرح ، ويحد النص ، وترسم أدبية الأنواع» (ص١٧) . ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك (ص١١) من أن «منهج الحداثة ينطلق من الممارسة فيتجه صوب المواصفة . . . إلى أن يستقر فى التنظير» . ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البديهى» بأن «التنظير» الذى يسبق الممارسة العملية ، أى يسبق التحليل الموضعى للنص الإبداعى ، تنظير «فوقانى» متسلط . ويتساءل المرء : من أين استمدت عناصر هذا «التنظير» إذا كان سيسبق الممارسة والتحليل ؟ إن النتيجة العملية لتنظير كهذا هى عدم اطمئنان النفس لأية نتيجة يصل إليها . إنما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصى ، الذى يفضى إلى بناء مقدمات موثوق فى صحتها ، تتبعها نتائج يقينية (أو لنقل فى حالة الأدب : شبه يقينية !) . إن هذا القلق الذى يساور القارىء فى مراحل متقدمة من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب ، إذ يحس فى مواطن كثيرة جدا أن المؤلف يتناول القضية من «عجزها» (التنظير) فى حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل) !

على أن جهد المؤلف ــ وهو جهد دءوب ــ لا يضيع هباء فى جميع الأحوال ؛ فسرعان ما يقع ــ قبل نهاية هذا الفصل ــ على نقطة بالغة الأهمية فيها يتصل بالحداثة فى النقد ، وهى نقطة إلا تكن جديدة فإنها شديدة الأهمية كما قلت ، وينبغى أن تنال دائما غاية اهتمام المشتغلين بالنقد . وخلاصة هذه النقطة أن «الخروج» الطبيعى من «الزاوية الحرجة» التى يجد النقد فيها نفسه نتيجة لفقدانه «الحداثة» يكون بأن يصبح هو نفسه «أدبا» ! يقول (بعد جهاد طويل !) : «وفى البداية نتساءل جدلا : هل يتسنى للحداثة ــ من حيث هى مقولة ذهنية تؤول إلى جهاز إجرائى ــ أن تتكامل ما لم «تستحدث» لنفسها لغة نقدية ؟ و إذا استطاع النقد أن يبتكر خطابه المستحدث ، ناحتا به نمطا تعبيريا ، أفيتسنى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسيج العبارة وبنية الأداء ؟ فإن عمها أفيفلح هذا الخطاب الحداثى ــ وهو الذى همه أن يمسك بأسرار «الأدبية» عند استقصاء

خصائص النص فنياً ــ ما لم يكن حاملا هو ذاته لحد أدنى من «الإبداعية» ؟ فإذا حمله أفيجوز أن تكون إبداعية الصوغ شيئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصى أمر الأدب ؟ هو ذاك بلاريب» . (ص١٨) .

وأقول إن المؤلف عبّر عن هذه الفكرة المهمة بعد جهاد طويل لأن «جرام هيو» عبّر عنها منذ عشرين عاما بطريقة أيسر وأشد وضوحا ، ذلك حين قال : « . . أن يصبح النقد الأدبى «أدبا» يقرأ لا لحججه وأفكاره ، وإنما لكونه نبعا مستقلا للمتعة الأدبية» (انظر كتاب : حاضر النقد الأدبى ، الذى ترجمته عن الإنجليزية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥ ، ص ٩٠) .

فإذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكررها : «إن الخطاب النقدى الذى هو حديث عن أدبية اللغة يمكن أن يصاغ هو عينه بلغة أدبية فيكون حاملا لقدر من الشعرية» (ص٢٠) . وتبقى هذه الفكرة تشكّل ذروة هذا الفصل . أما بقيته فاستعراض ــ بالعد التنازلى ــ لمراحل الانتقال من «اللاحداثة» إلى «الحداثة» إلى «الحداثة» المطلقة . والمؤلف يرتب مراحل الانتقال هذه فى ست عشرة مرتبة ، خاضعة لقواعد القسمة العقلية ، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدراً من «التجريد» والغموض ، ويبعدها عن طبيعة «الأدبية» و«الشعرية» ــ التى يريد أن يبشرنا بها ــ فى لغة النقد الأدبى . ويزيد الأمر «تجريدا» وغموضا حين يحولها فى نهاية الفصل إلى جدول رياضى غاصٍّ بالرموز !

ويبدأ الفصل الثانى ــ وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» ــ ببعض الأحكام المطلقة ؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع» (ص٣١) ، ثم يطرى «اللسانيات» إطراء ينتهى به إلى القول بأن النقد الأدبى أصبح : «فى أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين فى مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية» (ص٣٢) ، ويعدد المجالات التى استفاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات» ، وبخاصة «علم اللسانيات العام» ، «وعلم الدلالة» ، «وعلم العلامات» . ويلاحظ أن المؤلف ــ فى كل ذلك ــ لا يتخلى عن أسلوب التعميم فى كل ما يتناوله ، كما أنه لا يوثق نقطة واحدة من النقاط التى يتناولها ! وهو يعزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التى حصل عليها النقد الأدبى الحديث ! يقول : «إن النظرية الأدبية فى النقد تحكم رأسا إلى البعد اللغوى فى النص الإنشائى . . . ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص ، أو قل بعبارة أدق ، إنه يقصر نفسه على نص النص ، وذلك بتخطى كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية» (ص٣٦) . ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البدء من النص» فى النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات» ، فقد كانت هذه ذاتها « مقولة النقاد الجدد» الذين يفترض أن النقد اللسانى مرحلة متجاوزة لهم . وأنا أقول هذا لألفت النظر إلى شىء واحد هو اتصال حلقات النقد العالمى لا انفصامها ، كما قد يوحى بذلك كلام المؤلف . وبالمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات ، كما يذهب المؤلف ؛ فواقع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمن طويل !

وكما يتحفنا المؤلف فى نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفنا فى نهاية الفصل الثانى بفكرة أخرى جيدة ؛ وجودتها ــ هنا ــ تأتى من أنها فكرة تقرها البديهة ، ولا تسبب للقارئ قلقا ما . يقول إن النص الأدبى : «فى حد ذاته عالم لغوى متكامل ؛ فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت فى ذلك السياق المحدد بالنص» (ص٣٨) ،ويقول : «فالكلام الإنشائى يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه ؛ إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعى أو التجربة المعيشة فعلا ؛ فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته» (ص٣٩) . أما حديث المؤلف عن «نظام» الكلمات فى الجملة العادية ، ونظامها فى الجملة الأدبية ، فأولى به أن يقرأ فى ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجانى بجوار قراءته فى ضوء علم «اللسانيات» الحديث .

وفى بداية الفصل الثالث ــ وعنوانه : «فى تعريف الخطاب الأدبى» ــ عبارة تستوقف القارئ يقول المؤلف : «وقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس ، والتأمل فيها بعين الفطنة ، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقادمة ؛ فلغتها لا تمثل فى شىء لغة المجموعة» (ص٤٣) . إن القارىء ليتساءل : كيف تساعدنا «اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس» (وهى اللهجات العامية ــ فى هذه الحالة ــ لا محالة !) على اكتساب اللغة الجيدة (وهى اللغة الأدبية ــ موضوع الحديث فى هذا الفصل ــ لامحالة !) ؟ وكيف يمكن أن نصبح ــ عن هذا الطريق ــ على قدرة أكبر لاكتسابها أو فهمها ؟ ومن ناحية أخرى ، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية ونقدية فى ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقادمة» ؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقادمة لا تمثل لغة المجموعة فى شىء» ؟ وإذا كان الحال كذلك فكيف تكونت لغة المجموعة هذه ؟ أليست «لغة المجموعة» ــ فى أحسن الأحوال ــ صيغة مطورة عن اللغة «الأم» ؛ تلك اللغة التى تختزنها «الآثار الأدبية والكتب اللغوية» ؟ إن مدلول عبارات المؤلف التى اقتبستها ــ فى ضوء ما أثرته حولها من تساؤلات ــ يصبح بالنسبة لى معمّى تماما !

وإذ يأخذ هذا الفصل مداه ، يقدم

المؤلف تعريفا لمنهجه «الأسلوبى» قد لا يتسق تمام الاتساق مع ما قدمه فى الفصلين السابقين من كلام نظرى متشعب طويل . هنا يجهد المؤلف فى محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية — نفسية» تجعل القارىء يتأرجح فى جو من الاحتمالات والظنون . يقول : «فالعمل الأسلوبى يدور على تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا ، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ، انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء ، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه ، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوى المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهنى» (ص٤٥) . ومن جديد أتساءل : كيف يتأتى «تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا» ؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوى الذى يفضى إلى معرفة هذا «الشحن» ؟ يبدو لى أن «التحليل اللغوى» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها لتعرف مثل هذا «الشحن العاطفى» . وما دامت ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم مرهونة — فى عبارة المؤلف — بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازما أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص «التعبير» الذى يفضى إلى هذه الحقيقة . وكان الأولى — نتيجة لذلك — بعبارة المؤلف ، أن تكون «لسانية — نفسية» لا «نفسية — لسانية» ؛ وذلك لأننا نتجه من «اللسانيات» فى طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفى» لا العكس !

إن المؤلف يعود فى هذا الفصل إلى تقديم تعريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك فى ضوء بعض المفاهيم «التقليدية» التى لا يمكن التسليم بها من مثل مفهوم «المفعول الطبيعى» الذى يجعله — مثلا — يربط بين صيغة التصغير وبين معنى التحقير والاستخفاف ، وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم والتكثير ، ومثل مفهوم أن معانى الكلمات مشتقة من أصواتها ، أو أن طول الكلمات وقصرها يومىء إلى معانيها . ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار — التى ترددت كثيرا فى النقد العربى قديمه وحديثه — لا تفضى إلى كبير فائدة ، وهى من الناحية الوصفية الواقعية مردودة . وكيف تكون صحيحة وهى تفترض الثبات فى نص لغوى تتغير ألوان السياق فيه تركيبيا ، واجتماعيا ، وعاطفيا ؟

وفى إشارة مثيرة للدهشة ينحى المؤلف باللائمة على مؤرخى الأدب لأنهم «حادوا عن جوهر العمل الأدبى لمّا أهملوا الإجابة عن السؤال الأولىّ : لماذا كتب الأثر ؟ وإلى أى مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه ؟ (ص ٤٦) . وأقول : حقا إن مؤرخى الأدب حادوا عن جوهر الأدب ، ولكن لا لأنهم لم يدققوا قضية ارتباط الأدب بنفسية صاحبه ، وإنما لأنهم — بالأحرى — لم يقدروا الأدب حق قدره ؟ إذ لم ينظروا إليه بصفته ذاتا مستقلة ، لها خصائصها الذاتية «الفاعلة» فى الحياة ؛ الأمر الذى جعلهم يعاملونه على أنه قوة تابعة للقوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فتحول فى مناهج دراستهم إلى صدى باهت فى حين أنه — على الحقيقة — صوت أصيل موجِّه .

هكذا تبدو فكرة ربط الأثر الأدبى «بنفسية صاحبه» قلقة جدا فى الكتاب ، وبخاصة فى سياق الفكرة الأخرى التى يشايعها المؤلف ، وهى التى تفترض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال) . يقول : « إن علينا أن ننطلق من الأثر الفنى الملموس لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا فى النقد » . (وأقول : إذا كنا سنستخرج «منه» حاجتنا فى النقد فما الذى يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطه بنفسية صاحبه ؟ أليس البحث عن نفسية صاحبه فيه فكرة « قَبْلية » ؟) « وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره . وفى ذلك اعتراض على التاريخ الأدبى الوضعى الذى يصنف أهله الآثار الأدبية إلى مدارس منها الرومنسية ومنها الكلاسيكية . فكل أثر فنى يشكل وحدة يجسم فيها فكر المؤلف مبدأ التماسك الداخلى بفعل القاسم المشترك لكل الجزيئات التى يحركها » (ص ٤٧/٤٨) .

ويفضى كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طريفة (ولكنها ساذجة !) شبيهة بفكرة « الباحث — والمرشد اللغوى » فى « مسح » اللهجات . يقول : « إن البحث الموضوعى يقتضى ألا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة » ، (وأقول : ألم يقل من قبل إن علينا أن « ننطلق » من الأثر الفنى « الملموس » ؟) ، « وإنما ينطلق من الأحكام التى يبديها القارئ حوله » (وأقول : لم يقل لنا أى قارئ !) « ولذلك تعين اعتماد قارئ مخبر » (وأقول : لم يحدد المؤلف لنا صفة واحدة من صفات هذا « القارئ - المخبر » ؟) « يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبى يجمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نبحث عن منبهات كامنة فى مظان النص . ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لاتكون أبدا عفوية ولا اعتباطية فى نشأتها هو عمل موضوعى وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لايهتم ألبتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية » (ص ٥١) .

وفى غمرة تأكيده على موضوعية التفكير الأسلوبى الذى « يقصر نفسه على النص فى حد ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية » (ص٥١) ، ينسى - إلى حين - ما قال به قبلا من وجوب ربط العمل بنفسية صاحبه . وعنده أن « الأسلوبية » يمكن أن « تتعايش » مع « اللسانيات » ، ولكنها لايمكن أن « تتعايش » مع البلاغة ، وذلك لأنه يفترض أن الأسلوبية تقوم على

أنقاض البلاغة . وهو إذ يتحدث عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جاهزة» مُعَدّة شبيهة بلغة «اللافتات» ، و«الشعارات» ؛ تشي — فى ظاهرها — بأنها حاسمة ونهائية ، ولكنها — عند التحقيق — غامضة وغير محددة ! وبعض هذه العبارات منسوب إلى «فونتناى» بيفرن» ، وبعضها غير منسوب ، ولا يزال كذلك حتى يستشهد بالعبارة المشهورة التى تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص٥٥) ، منتهيا إلى أن الأسلوب «بصمات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى» (ص٥٦) .

ويعود المؤلف — فى غير نسق ظاهر — إلى المقارنة بين البلاغة والأسلوبية ، فيعلن أن نظرة البلاغة « معيارية » فى حين أن نظرة الأسلوبية « وصفية » ، وينشىء فى ذلك عبارات قاطعة (كان قد ردد كثيرا منها فى كتابه القديم — نسبيا — « الأسلوبية والأسلوب » — فى تعريف الأسلوب ؛ وهى عبارات تتدرج من الوضوح النسبى إلى الغموض «شبه» المطلق . يقول : « وإذا كان الأسلوب كامنا فى المفاجأة فإن المفاجأة تكمن فى تولد اللامنتظر من المنتظر » (ص٥٨) . ويختم هذا الفصل بعبارة مفيدة تقول : «إن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها فى خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية» (ص٦٠) .

وتتجلى فى بداية الفصل الرابع — وعنوانه : «التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر — نموذج « ولد الهدى » — مشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فصلا من كتاب ، كما تتجلى فى توطئته الطويلة مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقا ، وتسميتها «مصطلحات». ولن أزيد فى التعليق على المسألة الأولى على ما قلته فى صدر هذا المقال ، كما لن أزيد فى التعليق على المسألة الثانية على ما قلته عنها فى مقال سابق لى (انظر مجلة « فصول » — المجلد الرابع — العدد الثالث ص ٢٢١/٢٢٢) . يقول المؤلف : « لذلك نصطلح » (ص٧٢) (وأقول : من هم هؤلاء المعبر عنهم بكلمة « نصطلح » ؟ هل هو المؤلف ؟ أو جماعة الأسلوبيين ؟ أو من ؟ ثم : متى وكيف تم هذا الاصطلاح ؟) . ويقول : إن هذا النمط من العمل التطبيقى سنطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» (ص٧٣) . ويقول : «فلنسمها أسلوبية السياق» أو « فلنسمها أسلوبية الأثر» . ويعود فيطلق على النمط الأول : « أسلوبية الوقائع » (ص٧٦) . وعلى الآخر « أسلوبية الظواهر » ، ثم يعود — من جديد — فيطلق على الأول « أسلوبية النماذج » (ص٧٧) ، وعلى الآخر « أسلوبية النص » . وهكذا يغرق القارىء فى بحر من «المصطلحات» ! أو يزيد البحر المضطرب اضطرابا ، ويلف الغموض المجال كله مع أن الأصل فى المصطلح أن يوضح الغامض ، ويزيد من وضوح الواضح !) .

ويثبت المؤلف فى صدر هذا الفصل الرابع نص قصيدة «ولد الهدى» كاملا ، وهذا أمر مفيد جدا ، ويتلو النص حديث نظرى عام ، يفضى إلى حديث آخر نظرى طويل متصل بالنص . وإذا كان يعيب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق فى فصول أخرى من الكتاب ، فإنه يعيب الحديث الآخر أنه يستبدل بالتحليل النصى «الموضعى» الملاحظات الذهنية ، ويضع النتائج قبل المقدمات ، بل إنه ليلخص تلك النتائج فى « رموز جبرية » لا فى « تراكيب لغوية » . وأسأل : كيف يكون مفيدا ومقنعا أن نتخذ (نحن نقاد الأدب) علم الجبر طريقا إلى « إضاءة » النص الأدبى (وهو واقع لغوى — أو تراه غير ذلك !) ؟ وما الذى تقدمه الرموز الآتية فى شرح :

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
... الخ ؟ :

أ × ب × جـ × د/أ ب + ب جـ + جـ د /د ب + ب أ + أ جـ/س ص + س ص/ع د + ع د ؟ (ص٧٨) .

ما الذى أقربه هنا إلى ذهن القارىء بالرموز الجبرية ؟ ولمن أقرب ؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبى رموزا حسابية ، وإنما نريد أن نجعل منه علما لإضاءة «الرموز» اللغوية ، وإلا فسيصبح « مضنوناً به على غير أهله » ، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل . وكلمات «التفاصل» ، «والتداخل» ، «والتراكب» ، «والتضافر» ، التى يستخدمها المؤلف ، ليست بكاشفة — فى حد ذاتها — عن شىء ؛ فما الذى يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية ؟ ولو أنصف المؤلف لا ستبدل بها على الفور التحليل اللغوى الكاشف !

يقيم المؤلف فى هذا الفصل تناوله لقصيدة « ولد الهدى » على « معايير » أربعة :

- معيار المفاصل
- معيار المضامين
- معيار القنوات
- معيار البنى النحوية

(ص٧٩)

وتعج الصفحات — من جديد — بما يسميه المؤلف «مصطلحات» من مثل «الجهاز المرجعى» ، «والتشابك المفهومى» ، و«التضافر الأسلوبى» ، كما تعج بالرموز والجداول . ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة ، وما الذى يحصل عليه القارىء — مثلا — من النص الطويل التالى أكثر مما قد يحصل عليه من كلام النقد التقليدى عن «مضمون الشعر» أو «المعانى الشعرية» ؟ «فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعرى رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) ، وما يتصل بالدين الإسلامى يجسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه . من المعلوم أن للمضمون الشعرى دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا ، غير أن

المرجع المفهومى يكتسب مضمونا هو غير المضمـون الشعـرى . . . فـالمـرسـل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى هـو ــ كما نعلم ــ أحمد شوقى ، والمرسل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى هـو الرسـول محمد ، ولكن المرسل إليـه فى كلا الجهـازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء أسلّم بالرسالة المحمدية ، أم لم يسلم ، وسواء أتـلقـن الـشـعـر أم لم يـتـلقـنـه» (ص٨٠/٨١) . ولا أريـد أن أنـاقش مدى صحة هـذا الكلام ــ وبخاصة فى العبارات الأخيرة منه وسأفترض أنه كله صحيح . لكن ، هل يحتاج الأمر ــ حقا ــ إلى كـل هـذه « المعـاظلة » (وليست الكلمـة من عنـدى ، وإنمـا هـى من الكلمات التى يستعملها المؤلف كثيرا فى الكتاب ، ولكن بمعنى خاص به) ؟ وألم يكن من الممكن لناقد تقليدى ــ من الذين يستدرك المؤلف على منهجهم بكتابه هذا ــ أن يعبر عما قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا ؟ وهل نحن نهدف إلى تذليل سبل العلم ، أو إلى جعلها أكثر وعورة ؟

وإذ يمضى هذا الفصل الرابع إلى غـايته يـطلع فيه مـزيد من العبـارات الغامضـة ، كعبارة : « ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا » (ص ٨٢) ، وهنا يصبح القارىء فى حيرة من أمر « النقد » وأمر « الحداثة » . لقد قرر المؤلف فى فصل سابق أن « حداثة » النقد تتحقق بأن يصبح هو نفسه « إبداعا » ، فهل مبلغ « الإبـداع » أن تتحول لغـة النقـد إلى رموز جبـريـة ، أو إلى عبـارات كـالعبـارة السابقة ؟ إنه لمن المفيد طـرح « استفتاء » ـ يجيب فيه القراء العرب ـ من القارىء العام إلى القارىء المثقف إلى القارىء المتخصص ـ عن نسبة ما يصل إليهم من معنى مثل هـذه الطريقة فى النقد ، وعن نسبة ما يكشف لهم من عـالم النص الأدبى نتيجة استخـدام هذه الطريقة ؛ فمثل هذا « الاستفتاء » ضرورى لـوضـع كـل النقط عـلى كـل الحـروف ، وللحيلولـة دون تبـديـد المـزيـد من جهـد الدارسين العرب المجتهدين .

وليست الأعذار التى قدمها المؤلف لعدم تغلغله فى طبيعة النسيج الشعرى للنص الذى يتناوله فى هذا الفصل بمعذرة ، وماذكـره فى هـذا الصدد مـردود عليـه بـأن المنهـج ـ أى منهـج ! ـ إذا لم يكشف عن نفسه كـاملا ، وواضحا ، وجسورا ، ومتوهجا ، فقد قصّر فى واجبـه نحـو نفسـه ، ونحـو القـارىء . يقول : « يستوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقام جملة من الخصائص المتوافقة مـع مبدأ التضافر نكتفى بالإلماح إليها » (وأقول : لماذا نكتفى فى هذا الأمر الجوهرى بالإلماح ؟ ولأى هدف أبعد نـوفر الـوقت والجهد ؟ ألِلرموز الجبـرية ثم لـلإحصائيـات الحسـابيـة ؟ إن القارىء هنا يُخذل عن النقطة التى ينتـظرها بفـارغ الصبر) « دون استفـراغ لمقـومـاتهـا الأسلوبية » (وأقول : إن استفراغ المقومات الأسلوبية ـ على حد تعبير المؤلف ـ هو الأوْلى فى هـذا المقام بـالرعـاية من أى اعتبار آخر عداه ، هذا إذا كان المؤلف وفياً لمنهجه الذى قدمه طواعية ، وتصدى للتبشير به ، مفضلا إياه على كل منهج سواه) « لأن غايتنا الأوليّة فى هذا المقام هى إيضاح مبدأ « النموذج » فى حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى فى هذا السياق المخصوص » (وأقول : إن الإقناع « بفعالية النمـوذج التحليلية » لهـا طريق مقنـع واحد ليس غير ، هو « استقصاء مردوده النوعى فى سياق مخصوص ») « ذلك أن عملنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التطبيقى ـ فـإنه خـادم للمنطق النظرى إذ يـرمى إلى إرساء أسس « أسلوبية النماذج » كما أسلفنا » (وأقول : إنـه لا يـرسى أسس « أسلوبيـة النمـاذج » كـالتحليل المستقصى للنمـاذج ذاتها ، وإلا بقى الأسـاس مخلخلا لا ينهض عليـه بنـاء مقنع) ـ النص فى ص ٨٣ .

إن منهج التناول إذ يقتـرب من النص ، ويجرى عليه تحليلات « موضعية » ، يكون له من الواقع والأثر ما لا يكون له إذ يستغرق فى أمور « تنظيرية » . والمحك الذى ينبغى أن تختبـر عليه « الفعـاليـة » العـظمى للمنهج الجـديد هـو مقارنتـه بمنهج آخر عند نقـطة « تطبيقية » بعينها . وأنا لا أزعم ـ مثلا ـ أن مبحث « الالتفات » قد استـوفى فى البلاغـة التقليدية بمثل ما استوفى به فى كـلام المؤلف على « الانتقال من قناة من قنوات الأداء إلى قناة أخرى » . وكـان عليه (وقـد استخدم مصطلح « الالتفات » فى بعض المراحل) أن يرينا ـ على سبيل الحصر ـ النقاط التى تحسم الموقف لصالـح المنهج الجـديـد (ولكنـه لم يفعل !) ؛ يقول : « فأول الحقول الخصيبة فى بحث خاصية التضافر واستنباط مستنداتها التشكيلية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قنـاة أدائية إلى أخـرى ، وهى مواضـع من « الالتفات » تنشأ فيهـا علاقـة وشيجة بـين تسخير الأدوات اللغوية ، وتصريف الطاقات الإبـداعية ، عـلى منازل القـول الشعرى ، فهذا العمل كفيل باستخـراج عقد التضـافر التى هى « قفلات » المفاصل تشبه « المرافق » فهى كضفائر توزيع الأجزاء فى حنايـا الكل المتكتل » (ص ٨٣) .

لقد وصف المؤلف قصيدة « ولد الهدى » منـذ بدايـة هذا الفصـل بأنها « رائعـة ولـد الهدى » ، ثم تناولها بمنهجه الصـارم ، وقد أوقعه ذلك ـ أحيانا ـ فى ضـائقة حقيقيـة ؛ فحين لم تف القصيدة ـ فى بعض جـوانبها ـ بمتـطلبـات منهجـه الصـارم راح يتلمس المسوغات لما يند عن القاعدة ؛ فهذا بيت لا يجد له مكانا فى السياق المتسق فيقول عنه إنه « واسطة العقد بين أطراف متنـاظرة » (ص ٨٨) ، وهذا بيت يعد خروجه عن الاطراد « من بـدائـع التضـافـر » (ص ٩٠) ، وهكذا ! . وقد يتحول المنهج بذلك إلى أداة تبريرية فى يد الناقد ؛ الأمر الذى يتناقض مع طبيعتـه ذاتها ؛ تلك الـطبيعـة التى قـررهـا المؤلف فى الفصـول الأولى من الكتـاب . والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حـدا « يزعـج الشعر وأهـل الشعر » (ص ٩٢) ـ وهل لى أن أقول أيضا : يزعج النقد وأهـل النقد ؟ ـ وذلـك حين يتحـول تحليل الإبداع الشعرى إلى معادلة جبرية تقول :

أ س^2 + ب س + جـ = ٠

حقا ، هل يفيد ساكن المنـزل شيئا أن يعلم نوع النِّسَب والأبعاد التى يقوم عليها منزله ؟ أو أن الـذى يفيـده أن يقيم فيـه عـلى نحـو مريح ، ويتحرك فيه على نحو مريح ، ويحس ـ من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه ـ أنه يفى بحاجاته ؟

لا شبهة عندى فى أن وضـوح لغة النقـد الأدبى هى جوهره ، وذلك لأنها سر نجاحه ؛ إذ سـر نجاحـه نفـاذه إلى عقـول الآخـرين ونفوسهم . وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (ممن يدعون التخصص فى النقد

الأدبي) يكون ثمة خلل ما ، في مكان ما ، يحتاج إلى إصلاح . وهب أن الخلل حاصل في أذهان القراء ، من أمثالي ، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا ؛ وما نفع مغنٍ بلغ من الحذاقة حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه ؟! يقول المؤلف (وأقول : أرجو أن تجهد معي لتفهم مرامي الكلام !) : « وحيث بينا أن المقطع بجملته (٢٥ ـ ٩٣) قد جاء ثمرة تحفز تصاعدي (٧ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفنى على مدى أبيات خمسة (٢٥ ـ ٢٩) ثم تحفز الإيحاء الإبداعي فتوترت أنغامه وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجارى إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا هي رأس المحور ، وذروة السنم ، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجيء بها لوحة للفظ الشعرى النّاهل من معين أهل « الحضرة » (ص ٩٣/٩٤) .

ومع ذلك كله يجيء ختام هذا الفصل ـ وموضوعه تحليل نحوى لبعض الأبنية في القصيدة ـ صافيا ، دالاً على ذهن نشط . وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة ، فإذا شابها الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها المفيد بمقدار ما يشوبها من غموض (انظر من ص ٩٣ إلى آخر الفصل) .

ويعود المؤلف في الفصل الخامس ـ وعنوانه : « الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية ـ نموذج السيرة الذاتية في كتاب « الأيام » ـ إلى شرح منهجه النقدى ، وذلك في حديث طويل يستغرق قرابة نصف الفصل ، وهذا يكشف ـ من جديد ـ عيب الأبحاث المستقلة حين تجمع في هيئة كتاب دون إجراء التعديلات الضرورية التي يحتمها « منطق » الكتاب . وفي غضون الحديث النظرى يقدم المؤلف ـ من جديد أيضا ـ منهج التناول الذى يرتضيه ، وهو منهج « علم النفس اللغوى » الذى يختلف ـ عنده ـ عن منهج « النقد النفسى » . يقول : « أما ما ندعو إليه فإنه ينطلق من نص الخطاب الأدبى ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة نفسية واجتماعية ليست في منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية » (ص ١٠٦) . كذلك يشغله تحديد « الجنس الأدبى » لكتاب « الأيام » ، مستعرضا للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبى عند العرب المحدثين ، ومصنفا التراث الأدبى ، وهو مايزال كذلك حتى يستقر ـ بعد عناء ! ـ على إدراج الكتاب تحت فن « السيرة الذاتية » . وهو يجتزىء من الكتاب ما يدعم به منهجه ، ولكن الحديث يفضى به إلى نوع من النتائج « التهويمية » التى لا تبعث الطمأنينة في نفس القارىء ؛ ذلك القارىء الذى يصبو إلى أن يكون النقد الأدبى كيانا صلبا يعتمد على حقائق لغوية ـ أو حتى « نفسية » ـ يقينية . وكيف تطمئن النفس ـ مثلا ـ إلى أن صفير الصّاد يجلب إليها لونا متموجا « داكنا » على حين أن صفير السّين يجلب إليها لونا « فاقعا مسترخيا » ؟ فأى نقد « أدبى » « منهجى » هذا ؟! يقول المؤلف : « فجاء اللفظ متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم : داكنا في الاستعلاء الصفيرى مع (صاحبنا) ففاقعا مسترخيا مع صفير (المقسّم والنفس والسعادة) (ص ١٢٦/١٢٧) .

لم يقنعنى هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل « نفسى لغوى » يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جعل « النص الأدبى » « وثيقة نفسية » ، ولم يقنعنى ـ كذلك ـ بأن ثمة فروقا جوهرية بين « علم النفس اللغوى » ، وعلم النفس الأدبى » تجعل من الأول « منهجا جديدا » . ومع ذلك ـ وكالعادة ! ـ جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا ، كما جاءت « الببليوجرافيا » الملحقة بالكتاب مفيدة جدا . تقول الكلمات الختامية : « أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفى أدبه النقد ، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب ، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز فامتزجت الأجناس فجاءت « الأيام » ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر » (ص ١٣٤) .

إن كتاب « النقد والحداثة ـ مع دليل ببليوجرافى » لعبد السلام المسدى صورة حديثة لفكر صاحبه الذى يعتنقه ، ويدافع عنه بجرأة واستبسال . وأتوقع أن يكون حلقة في حلقات إنتاجه المستمر . لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه ـ ١٩٤٥ ـ فبث في النفس الأمل بأن أمامه ـ وفقه الله ، وأعطاه الصحة ، وأطال عمره ـ مضمارا طويلا واسعا ، يعمق فيه الضحل ، ويوسّع الضيق ، ويوضّح الغامض ؛ ذلك أن حاجة النقد العربى الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة ، وجلاء الصدأ المتراكم عن « منهج الدرس الأدبى الحديث » منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين .

قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد ، وقد يكون هذا مفيدا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه ؛ ومن هنا فإن حماسة عبد السلام المسدى البالغة لاتجاهه أمر طبيعى ، ومفهوم ، ومقدر . وينبغى أن نتذكر ـ أيضا ـ أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسين لمناهج الدرس الأدبى التى كانت سائدة على عهده ، وبشر بمنهجه « الجديد » ، وحين تصدى العقاد والمازنى لتصحيح المفاهيم ، بل « لتحطيم الأصنام » ـ على حد قولهما في « الديوان » ـ وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التفكير « الرومانسى » ! وقد يكون من الملائم حين تتجاذبنا « المناهج » ذات اليمين ، وذات الشمال ، في أمر « القدم » « والحداثة » ، أن نعيد إلى الأذهان العبارات الآتية التى وردت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة : « ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلاً حظه ، ووفرت عليه حقه . . . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادة في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره . . . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين . . . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا . . . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولاحداثة سنه كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

التفكير البلاغي عند العرب
أسسه وتطوّره
إلى القرن السادس
"مشروع قراءة"

تأليف: حمادى صمود

عرض ومناقشة: رجاء عيد

أما الجهد فواضح ؛ فرحلة الكتاب عبر قرون شاهدت ولادة « البلاغة » وما يصاحبها من مخاضات فكرية ، تتلاقى وتتباعد ، وتأتلف وتختلف .

وأما النظر الثاقب فيقظ ومدقق ؛ فالرصد الواعى لما جدّ من تغيرات ، وما انبثق من تحولات ، احتاج إلى حسن تبصر ، وحسن أناة .

وأما الاستيعاب المتمكن لمنحنيات النضج ، ومنعرجات الاكتمال ، فإنه معلم متميز من معالم هذه الدراسة ، وإن كان تواضع صاحبها دعاه إلى أن يلحق بالعنوان الأساسى جملته الجانبية « مشروع قراءة » .

فلنحاول متابعة رحلته الشاقة المشوقة ، ولنلحظ ـ معه أو عليه ـ مسار سفرته الجادة والدؤوب .

ارتكز المؤلف على الجانب التاريخى ، محاولا ـ فى الوقت نفسه ـ « المزاوجة بين النظرة التاريخية التطورية ، والنظرة الآنية التأليفية » (ص ١٢) . ومن الملاحظ أنه لم يلتزم بمنهجه فى القسم المخصص لدراسة « الجاحظ » ، وخرج عن تقسيمه ـ مرة أخرى ـ عند تحديد البداية الحاسمة لفترة ما بعد « الجاحظ » . وتعليل المؤلف لذلك الخروج فى كلتا المرتين يبدو غير مقنع ؛ ففى الخروج الأول يكون تعليله بأن « الجاحظ » « وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغى » ، وفى الثانى يكون السبب ظهور كتاب « البديع » لابن المعتز .

وقد جره ذلك ـ كما سيتضح ـ لبعض الاضطرابات المنهجية التى سنعرض لها ؛ فقد دفعه انشغاله الشديد ـ كما وكيفا ـ بالجاحظ إلى الجور على قسمته الثلاثية المتمثلة فى :

١ - ما قبل الجاحظ .
٢ - الحدث الجاحظى .
٣ - ما بعد الجاحظ .

أما القسم الأول المخصص للبلاغة قبل « الجاحظ » فهو صورة شبه مكرورة لما تداوله ـ حتى الإسراف ـ المؤلفون من قدماء ومحدثين . فقد ناقش المؤلف فى مبحثه لعوامل النشأة العناصر التالية :

(أ) الشعر ومكانته عند العرب (ص ٢٣) ؛ وهو فيه يكرر أخبارا متوارثة تتعاورها كتب لا تدقق الأخبار ؛ وعلى افتراض صحتها فهى شذرات لا تتقدم ببحثه ، كرواية تحكيم « أم جندب » بين زوجها امرىء القيس وعلقمة (ص ٢٥) ، وتحكيم « النابغة » ـ المشكوك فيه كغيره ـ بين « الأعشى » و« الخنساء » ، وكذلك اهتمامه بالقصص المتداول حول جهد الشعراء فى صنعة شعرهم (٢٧ ـ ٢٨) وبتعليق « حسان » على قول ولده « كأنه ثوب جرة » (ص ٢٩) ، وحديثه عن نقد اللغويين (ص ٣٠ ـ ٣١ ـ ٣٢) .

(ب) وكذلك الأمر فى حديثه عن « القرآن » ، حيث يعيد ما تكرر عن أثر القرآن فى علوم العربية ، كقوله : « . . وبالفعل فستقوم حول القرآن ومنه حركة نشيطة » ، ومثل « وسيكون الأصل فى تبلور العديد من العلوم الإسلامية التى نعرفها اليوم » (٣٤) ، وكما فى جزمه فى مقولته : « كان المتكلمون هم المهيأون تاريخيا للدفاع عن الإسلام . . » (٣٦ - ٣٧ - ٣٨) . وما توصل إليه المؤلف من أثر « القرآن » أمر مشهور ومكرور كما فى قوله : « ربط مباحث البلاغة بغائية قصوى فى فهم النص القرآنى » ، ونزعم أن ذلك سيستمر طويلا ، متجاوزا هذه الفترة التى يناقشها .

(ج) وكذلك الحال فى حديثه عن تقعيد اللغة (٤٦) ؛ فلم يتجاوز السرد التاريخى ، مع إشارات لبعض الإضافات الهامشية لما هو معروف فى تلك القضية ؛ حيث ربط بعض الجهود اللغوية فى إدراك أن « الكلام ذو خصائص بنيوية وفنية » . وهو فى مساق بحثه نذكر له انتباهه إلى ترسخ جذور علم المعانى السياقى لدى اللغويين ، واهتمامهم بعوارض الملفوظ وهيئاته ، والتفطن إلى تعدد عناصر الدلالة ، ونيابة بعضها عن بعض ، وبزوغ مصطلح « السياق » ، وأن ذلك كان مدعاة إلى إعادة النظر تجاه العلاقة بين البلاغة واللغة . وكان المؤلف موفقا فى تأكيد ذلك الارتباط الحميم الذى تغرب طرفاه — ومايزالان — فى كثير من المباحث البلاغية .

(د) وحديث الباحث عن « الحاجة إلى التعلم والتعليم » يظل عاما لا يتقدم بموضوعه ؛ وهو نفسه يقول — فى نهاية مطافه — : ونستطيع أن نقول — رغم قلة معلوماتنا عن هذا الموضوع — . . » ولكن ما استطاع أن يقوله ظل شاحبا مبعثرا .

(هـ) وكذلك الشأن فى حديثه عن « المؤثرات الأجنبية » ؛ فهو يتكىء على ما تكرر حول أثر كتابى « الخطابة والشعر » ، وما تردد حول الترجمة ، ومع تكراره لما هو متداول تظل الأسئلة التى أثارها بلا جواب ، كقوله (٧٠) : « . . فكيف حصلت للجاحظ هذه المعلومات الدقيقة عن أرسطو ؟ . . ومن أين ؟ . . . وهل عرف . . . ؟ أم أنه اطلع . . ؟ » ، ثم يجيب : « ليس فى وسعنا أن نجيب على هذه التساؤلات » .

ومما يؤكد اقتناعنا بعدم أهمية ما تناوله فى هذا الجزء ، قوله كذلك : « . . البحث عن مظاهر التأثر لا يكفى لمعرفة مدى ذلك التأثر . . خاصة أن الإشارة تبقى محدودة » . ومن هنا لا يجد المؤلف مناصا من الانصراف عن ذلك كله ، فيقول (٧٤) : « لذلك أخذ هذا البحث وجهة أخرى » .

إن معالجة ما أسماه المؤلف « المادة البلاغية » فى فترة النشأة يشوبها اضطراب واضح ؛ فهو يبدأ بالحديث عن « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، وسرعان ما يدعه ، مهتما بكتابين آخرين هما : « الكتاب » لسيبويه ، و« معانى القرآن » للفراء . وإن حيرة تتلبس القارىء تجاه اضطراب المؤلف نحو « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، بالنسبة لموقفه من الكتابين الآخرين . فالمؤلف يبدأ بعرض اختلاف الدارسين حول ماهيته ، ويحدد أسباب هذا الاختلاف بأن أساسها « كامن فى خصائصه . . فموضوعه قرآنى ، ومنهجه لغوى ، وعنوانه والداعى إلى تأليفه بلاغيان » . ولا بأس ؛ فهو يعود قائلا : ولا يهمنا من كل هذا إلا البحث عن صلة هذا الكتاب بالبلاغة . (ص ٩٠)

ويخرج المؤلف بعدد من الملاحظ . وهذه الملاحظ لا تدفعه — كما فعل — إلى سرعة الانطلاق إلى « سيبويه » و« الفراء » ؛ بل إن تلك الملاحظ تكاد تنطق بأحقية الكتاب فى أن ينال — حسب المنهج المتبع — العناية الكافية . ومن ذلك قوله فى ملاحظه :

١ - « إن الداعى إلى تأليف الكتاب بإجماع المصادر يقوى الظن بأن مضمونه بلاغى صرف » . (٩٠)

٢ - « إن الظرف الحاف بالتأليف من شأنه أن يهيىء الكتاب لأن يكون من أول المباحث العربية فى قضية الصورة الفنية » . (٩١)

٣ - « إن جملة (المجازات) المذكورة هى عوارض تحدث فى التركيب ، أدرجت فى وقت متأخر ضمن فن البلاغة المخصص للمعانى » . (٩١)

٤ - « . . . (مجاز القرآن) لم يحو من المعطيات البلاغية أكثر مما حوت كتب اللغة الأخرى » . (٩٨)

والمؤلف — فى سبيل إسراعه نحو صاحبه الجاحظ — يوطىء له بخسف شديد لما قبله من مباحث أخرى ؛ وستدفعه حماسته — كما سيتضح — ليمر سريعا على ما بعد الجاحظ أيضا ؛ فهو يرى أن النشاط البلاغى — قبل الجاحظ — يبدو مشتتا ، ولا ينبثق من تفكير مطرد ، وأن ذلك كله مجرد مادة خام تنتظر من يجمعها . ولا بأس بذلك كله ؛ ولكن البأس — فيما نرى — فى اقتناع المؤلف الزائد بأن « الجاحظ » هو البلاغى « المنتظر » ، أو حسب قوله (١٣٤) : « . . فى نظرنا دور الطور الموالى الذى يتربع الجاحظ بمفرده على عرشه » .

ولنناقش الآن ما استغرق البحث ، واستنفد جهد الباحث ، فيما أسماه « الحدث الجاحظى »

ونشير فى البدء إلى أسف الباحث لعدم وجود مؤلف مستقل يتناول نشاط « الجاحظ » البلاغى ؛ فهناك — فيما نعلم — دراسات ترفع عنه الأسف .

وتبدأ الأمور فى التداخل ، حين يعود المؤلف ليثير مسألة التأثير الأجنبى . وقد عرضنا لرأيه فيما سبق ، ومن ثم لا نجد معنى للضرورة التى يراها فى قوله (١٤١) : « ولا مناص — هنا — من إثارة مسألة التأثر بالفكر الأجنبى التى أجلنا الحديث عنها فى القسم الأول » . و« المناص » الذى يلوذ به هو أن الجاحظ ذكر التراث الأجنبى وبخاصة اليونانى منه ، مع أن هذا الذكر — كما أورده فى القسم الأول — لم يكن — كما قرر — حجة كافية ، ولكنه — هنا — يريد للجاحظ كل شىء ، فيقول : « ويغلب على الظن أن اطلاع العرب عليه — يقصد التراث اليونانى — كان بمثابة القادح الذى مكن الجاحظ من صياغة تصوره ذلك صياغة نظرية توج بها مجهوده العلمى » .

وتتركز دراسة المؤلف للجاحظ فى نقاط نجملها فيما يلى :

(أ) رأى المؤلف أن الجاحظ يمثل (١٤٣) « الحلقة الأولى لحركة ما سمى بالنزعة الموسوعية فى الفكر العربى » ؛ ويرى أنها عند الجاحظ « مؤشر خلق حضارى ، بينما كانت عنده غير نذير تقهقر وانحطاط » ؛ وواضح هنا مدى التسرع فى إصدار الأحكام .

(ب) يعرض المؤلف لمجموعة « الرسائل » وكتاب « البخلاء » ومع اعترافه بأن المادة البلاغية « قليلة » و« صعبة المنال » فإنه يقول (١٤٨) : « إلا أنها على تواضع حجمها مفيدة » . ولا يتضح من صور هذه الإفادة سوى لقطات سريعة .

(جـ) - ويعرض المؤلف لكتاب « الحيوان » ولكنه - أيضا - يحمل الكتاب فوق ما يحتمل ؛ فأقوال « الجاحظ » - مثلا - عن نشأة اللغة وسبل توسعها ، يراها المؤلف . . « عميقة الصلة بمقاييسه الأسلوبية وآرائه البلاغية والنقدية » (١٥٠) . وتكون المحصلة أن خاتمة الرأى عنده - أى الجاحظ - فى قدرات اللغة وخصائص البيان ألا يخرج استعمالها عن القيم الأخلاقية العربية والإسلامية (١٥٢) ؛ وهو استخلاص مبهم ومستغلق ، يحتاج إلى بيان .

(د) وفى دراسته لمفهوم « البيان » عند الجاحظ ، نذكر له - أولا - حسن تبصره وهو يعرض لمصطلح « البيان » ؛ إذ يتوصل إلى أنه يتحمل دلالات متعددة حسب السياقات ، حيث يتسع فى إحداها ، ويضيق فى أخراها ؛ كما نذكر تفهمه لأهمية « الوظيفة » التى ألح عليها « الجاحظ » ؛ إذ يرجعها إلى أثر مكانة « النص » الوظيفية فى بنية المجتمع الإسلامى الثقافية ، وأن مكانة الشعر - فى التراث - لصيقة بقدرته الإجرائية ، ومدى ما يبلغه من تغيير وتبديل . ومن هنا علل المؤلف - بناء على ما سبق - غيبة مفهوم « الفن للفن فى التراث ؛ لأن النص مهما كانت قيمته فى ذاته يرتبط بغرض ، ويجرى لغاية » (١٩٨) . ويحسن المؤلف - كذلك - فى تبيان ظاهرة « الإيقاع » وتوظيف الطاقات الصوتية التى يتيحها « السجع » و« الازدواج » ، مشيراً إلى أن « المضايقات التى ضربت حول « السجع » لا علاقة لها أصلا بوظيفته الأدبية والفنية ، وإنما هى أسباب دينية مؤقتة ، أرادت أن تضع حدا لممارسات وثنية لا يقرها الشرع الجديد » .

(هـ) ويذكر للمؤلف - أيضا - تحليله أنواع الدلالات على المعانى ، وإن كان ينساق فى استطرادات فيناقش - مع الجاحظ - المفاضلة بين « الصمت والكلام » ، ويحاول ربط المفاضلة - ربطا متكلفا - بأسباب باطنية حين يراها « تعكس موقفا من فكرة الإمامة ، علمية كانت أو سياسية » ، ولا يسوق من أدلته سوى قوله « والأدلة على ذلك كثيرة » ، ثم لا تعدو « ما ينطق به حال المدافعين عن الصمت » .

وتتوالى استطرادات الباحث فتمتد صفحات لا تخلو من اقتسار ؛ فهو يتحدث - مثلا - عما أسماه « وظائف الكلام » ، وتكون النتيجة أنها « من أشد القضايا تشعبا ، وأكثرها استعصاء على الضبط فى تراث الجاحظ » (١٨٧) . ويعود مقارنا بين الخطابة اليونانية وما كتبه الفلاسفة المسلمون انطلاقا منها ، وتدفعه المقارنة بالأثر اليونانى الذى فرغ منه - كما سبق - إلى قوله : « وفى هذا دليل - من الوجهة النظرية على الأقل - على أن الخطابة العربية وإن اتفقت مع خطابة اليونان من وجوه فإنها تختلف . . . » . وينتقل من « المتن » إلى « الهامش » ليعاود فيه البحث عن وجوه الاتفاق والاختلاف .

ويضطرب الأمر - مرة أخرى - فيناقش الباحث القضية عند « الجاحظ » ، ليعود قائلا : « ولئن صادفنا عند صاحب (البيان والتبيين) منزعا فى دراسة الخطابة شبيها بمنزع أرسطو ، كتحديد أنواعها ، وضبط ما يلائمها من أساليب . فإن وجه الطرافة . . . » (٢١٤) . وما جاء حول هذه الطرافة يظل غائما . وكذلك الأمر فى حديثه عن مفهوم « الملاءمة » بين المقام والمقال ، حين يبدأ حديثه فى المتن ، ثم ينتقل إلى الهامش للمقارنة بين أرسطو والجاحظ .

(و) إن انسياق المؤلف وراء « الجاحظ » دفعه إلى تناول قضايا لا تتصل ببحثه البلاغى ؛ فقد ناقش قضية « الطبع » عند الجاحظ ، ومع ذلك فإنه - كما يقول - : « يلاقى صعوبة كبيرة فى إدراك المقصود منه » ، ولكنه لا يجد بأسا فى مناصرة صاحبه الجاحظ بإلقاء اللوم على المفهوم نفسه ، فيقول : « الحق أن الغموض ليس من تقصير المؤلف - يقصد الجاحظ - فى إيفاء المصطلح حقه من الشرح ، وإنما من احتجاب المفهوم نفسه » . (٢٢١) .

ونتساءل : وماذا عن مفهوم « الصنعة » ؟ مادام قد تعرض لمفهوم « الطبع » ولم يصل إلى غاية . هنا نجد المؤلف يترك المتن ، ويلجأ إلى الهامش ، وكأنه يود ألا يراه القارىء ، فيقول : سكتنا عن مفهوم « الصنعة » قصدا ؛ لأن موقف الجاحظ منها لا يجرى على وتيرة واحدة » . (هامش ص ٢٢٢)

(ز) وفى تناوله ما يمثل أساسا مهما من أسس موضوعه وهو قضية « المجاز » عند « الجاحظ » ، نجد عددا من المفارقات والتداخلات ؛ منها : تأكيد أن المقصد - عند الجاحظ - هو تعليم الناشئة ، على الرغم من غياب ما يثبت هذا المقصد ؛ وعلى افتراضه فما قيمته أصلا ؟ وفيما يقوله المؤلف مايشى بتشتت الأمور ، مثل : « لم يجمع - أى الجاحظ - هذه المجازات فى أبواب محددة » ، و« لم يضعها فى قالب تعليمى مباشر » ، ومع ذلك فهو يدافع عنه قائلا : « فإن كثرة ما أورده منها ، وتحذيره من مغبة جهلها ، يعتبر مشاركة فى بيان وجوه العرب فى القول ، وإسهاما غير مباشر فى إعانة الناشئة على تعلمها وحذقها » . (٢٣٠)

ولا ندرى ؛ أيحسب للجاحظ أم يحسب عليه ما عرضه المؤلف من موقف « الجاحظ » من الأساليب المجازية ، وأنه « لا مناص من حذقها » لأنها ترتبط بموقف مبدئى فى فكر الجاحظ ، « مؤداه أن قياس المجاز غير مطرد . لذلك وجب التقيد فى ركوبه بالسلف ، والإقدام على « ما أقدموا » عليه ، والإحجام « عما أحجموا » عنه (ص ٢٣٢) إن المؤلف يسوق ذلك كله بلهجة التسليم به ، ولا نقول الافتتان - كما هو واضح .

(ح) إن المؤلف يسهب - مرة أخرى - فى حديثه عن مقام « الخطابة » ، أو يسرف فى تتبعه للجاحظ . إننا نظن أن إشارة وملاحظة يأخذها المؤلف - فى هامشه - على مؤلف معاصر سواه - نظن أنها تنطبق عليه أيضا ؛ فهو يقول فى إشارته تلك : « . . . يكثر المؤلف من الإحالة على كتب الجاحظ ، خاصة « البيان والتبيين » ؛ وذلك مهما كان الجانب المدروس » . (هامش ص ٢٣٣)

وماذا بعد ؟ إن الاحتذاء يعود ، ويكون فى بداية قوله : « والمتتبع لكتاب البيان والتبيين » (ص ٢٣٦) ، ويبدأ التتبع الذى تأفف منه فى إشارته السابقة ، فيناقش ما ناقشه الجاحظ حول :

(أ) الصفات الصوتية التى تستحب فى الخطيب . (٢٣٦)

(ب) آفاق النطق . (٢٣٨)
(جـ) المواجهة . (٢٤٣)

ويكفى أن نشير ــ على عجل ــ إلى نماذج من أقوال المؤلف :

« تصدى الجاحظ للرد . . » .

« . . لم يدخر جهدا . . وأطنب فى هذا الموضوع إطنابا » .

« وجمع فى مؤلفه أصناف الحجج التى تبرز فضل العصا » .

« وقد تخللت ذلك أخبار وأشعار كثيرة ، شغله جمعها واستقصاؤ ها عن موضوعه » .

ومع ذلك فالمؤلف لا يجد بأسا من الاستشهاد بكثير منها .

ومن اللافت للنظر أنه يعود ــ مرة أخرى ــ فى مناقشته « حد البلاغة » عند الجاحظ إلى مناقشة التأثير اليونانى . وفى هذه العودة مازال الأمر مضطربا لديه ، كما يتضح فى قوله : « فلسنا واثقين تمام الوثوق من أن « أبا عثمان » أدرك ، أو كان من همه أن يدرك ، كل أوجه الدلالة فى التعريف اليونانى » (ص ٢٥٤) . ثم يرى المؤلف أنه « من غرائب الأمور » أن يقوم « الجاحظ » بتطبيق « صحة التقسيم » ــ كما فى المفهوم اليونانى ــ على الشعر العربى . ثم لا يبدى رأيا فى غرائب الأمور هذه .

(ط) وتتداخل أمور كثيرة ؛ فالمؤلف يعود للحديث عن قضية « اللفظ والمعنى » . وهنا نتحرز إزاء ما ارتآه من أن « الجاحظ » « أسهم فى إقرار الفصل بين الشكل والمضمون » (٢٧٣) . إن هذا الرأى يحتاج ــ كما هو واضح ــ إلى مراجعة . وما أكثر الدراسات المعاصرة التى عالجت مفهوم الجاحظ ــ وسواه ــ لهذه القضية ! وإننا نذكر المؤلف بما جاء فى هامش (ص ١٤٦) الذى يعتمد فيه على الدكتور إحسان عباس ، وما أدركه من تساوق مصطلحى اللفظ والمعنى ، وعدم تناقضهما عند « الجاحظ » وإن كان المؤلف قد عاد فى هامش (٢٦٢) لمرجعه نفسه ويتلجلج القول بين الإثبات والنفى .

(ى) ولقد حاول المؤلف ــ فيما سبق أن أشرنا إليه ــ ربط مفاضلة « الجاحظ » بين « الكلام والصمت » بأسباب سياسية ، وأشرنا إلى تشعب الأمر واضطرابه ، وبالمثل نجده يعود هنا . ويطلب حقا ــ لا نسلم له به ــ وذلك فى قوله : « أليس من حقنا أن نرى فى دفاعه ــ أى الجاحظ ــ عن الفصاحة موقفا سياسيا يدعو إلى تركيز السلطة ــ سلطة الكلمة ــ فى يد الجنس العربى ؟ . . » (٢٧٥) .

إن المؤلف يحاول دفعنا إلى الانسياق وراء « حقه » فى التسليم بذلك ، فيقول ممهدا : « ليس فى مؤلفات الجاحظ ما يحظر هذا التأويل » ، ولكننا قد نرى أنه ليس فيها ما يساعد على استخلاصه مما قاله المؤلف بعد تمهيده ، من أن تأكيد « الجاحظ » أن « المعانى يعرفها العربى والعجمى . . إشارة ضمنية إلى أن الارتباط بالمعنى يقتضى الإقرار بتساوى الحظوظ والأجناس المتعايشة فى دار الإسلام . . بينما تتفاوت تلك الحظوظ بالتركيز على جانب الشكل والصياغة » . (٢٧٥) . إن ذلك يظل استنتاجا باهتا ، ويبتعد عن القضية الأساسية التى طرحت ــ فى مسارات متعددة ــ فى كثير من مؤلفات معاصرة حول نظرية المعنى فى تراثنا البلاغى والنقدى .

وها نحن أولاء فى قسمه الثالث والأخير « البلاغة بعد الجاحظ إلى القرن السادس » . إن المؤلف يعود إلى تتبع ما ألف من كتب ، ويترك تتبع الفكرة ، وملاحقة تنقلاتها الفكرية فى مسارها الزمنى . وقد عرضه ذلك لشىء من التشتت حتى بمنهجه ، كما فى تناوله ــ مثلا ــ كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، ومع إدراكه ــ كما يقول ــ أن الكتاب « معلم من معالم النقد الأدبى » ، وفى نهاية مطافه ، لا يجد مفرا من القول بأن المادة البلاغية فيه « محدودة لا تتجاوز الإشارات المقتضبة واللمحة السريعة بعيدا عن كل تعمق ، والأحكام تطغى عليها الانطباعية » (٣١٩) . ولكنه ينساق ــ مرة أخرى ــ ليناقش قضية « اللفظ والمعنى » فى مبحث « ابن قتيبة » المعروف حول « أضرب الشعر » . ولا يستطيع الباحث ــ بطبيعة المبحث ــ استخلاص ما يوده ، فيناقش ــ مرة أخرى ــ مصطلح « الطبع » و« التكلف » فى هذه المرة ، وتكون محصلة مناقشاته أن « ابن قتيبة » لم يتعد مارسمه « الجاحظ » .

وينساق المؤلف ــ فى صفحات متوالية ــ ليناقش آراء ابن قتيبة فى نماذج شعرية من وجهة نقدية ؛ فإذا وجد ــ بعد ذلك ــ حديثا عن « التشبيه » عند ابن قتيبة ، أسرع إلى القول بأن هذا الحديث عن التشبيه « لم يكن مقصودا بالدراسة » (٣٢٦) . ويدرك المؤلف ــ بعد عرضه للكتاب ــ أن جهدا قد ضاع فى التتبع ، أو حسب قوله : « ماعدا هذه الإشارات لا نجد شيئا يستحق الذكر ، وكثيرا ما يشعرنا المؤلف ــ يقصد ابن قتيبة ــ أنه قليل العناية بمسائل البلاغة » . (٣٣٧)

وينتقل المؤلف إلى كتاب « تأويل مشكل القرآن » لابن قتيبة أيضا ، ويعجب ــ فى مقارنته بين الكتابين ــ لضآلة المادة البلاغية فى « الشعر والشعراء » ، ووفرتها فى « تأويل مشكل القرآن » . ولاحاجة به للعجب ؛ فهذا ــ كما هو معروف ــ سبيل وذاك سبيل آخر . وتفسيره ــ من أجل أن يرفع عن نفسه وجه العجب ــ يظل غائما ؛ وذلك فى قوله : « وليس لنا من تفسير إلا أن نقر بأن العامل العقائدى ، والدفاع عن القرآن ، كانا العامل الحاسم الذى اضطر العلماء إلى ضبط القواعد ، وإقامة الحدود ، لغايات عملية عاجلة ، تسد الباب أمام الرأى المدخول ، ومحاولات التشكيك والدس » . (٣٢٧)

ويعرض المؤلف لكتاب « الكامل » للمبرد ، فيردد ماهو معروف ومتداول ، كما فى قوله : « والكامل من نوع المؤلفات التى يصعب إدراجها ضمن فرع من فروع الاختصاصات اللغوية والأدبية . . فهو جامع لأشتات من العلوم والمعارف » (٣٥٠) ومع ذلك فقد حاول المؤلف تلمس « خطرات نقدية وبلاغية » ، فلم تتجاوز هذه الخطرات ــ حسب قوله : « أول من ذكر مصطلح البلاغة فى عنوان رسالة من رسائله » ، ومثل : « لعل طرافة المبرد تكمن فى علمه الدقيق بالشعر » ، ومثل : « مواطن الطرافة مساهمته فى أضرب الخبر من جهة ، والتشبيه من جهة أخرى » ، ومثل : « كما أن مساهمته لا تخلو من طرافة منهجية » ، وإن كنا نذكر للمؤلف وهو يعرض لقول « المبرد » : « وأحسن الشعر ما أصاب الحقيقة » ــ نذكر تحليله أسباب عزوف كثير من النقاد العرب عن تفسير « الحقيقة » ، حيث يعزو ذلك إلى « مباشرتهم الظاهرة من وجهة نظر ضيقة ،

تغلب علاقة الأثر بالعالم الخارجى على علاقته بوجدان قائله » (٣٥٥) ، كما نذكر أنه ناقش ــ بذكاء وتبصر ــ النتائج السلبية التى ستفرزها هذه النظرة .

وفى تناوله كتاب « البديع » لابن المعتز ، يناقش عددا من القضايا ؛ منها : تأثر ابن المعتز بمن سبقه ، ومفهوم « الجمع » و« التأليف » ؛ ومنها : تبويب الكتاب الداخلى والخارجى ؛ ومنها : ارتباط مفهوم البلاغة بخصائص النص وبنيته . ونعتذر ــ أولا ــ للقارىء حين نشير ــ على عجل ــ إلى كتابنا « المذهب البديعى فى الشعر والنقد » ، علّ المؤلف ينظر إلى نقاط أخرى تعرضنا لها ، ولذلك نترك ــ مسرعين ــ كتاب « ابن المعتز » ، مع الاعتذار مرة أخرى .

انتقل المؤلف نقلة أخرى ، لعلها ــ فى رأينا ــ تمثل تركيزا ــ كان مطلوبا ، حتى تتضح مسارات الخطوط ، وحتى تتحدد رؤية مقننة لقضايا التفكير البلاغى . ودليلنا على ما نقول ما أدركه المؤلف أخيرا من « صعوبة مواصلة المنهج » (٣٩١) ؛ ومن هنا اضطر إلى تغيير المسار ، وحسنا فعل . وهو ــ من ثمّ ــ يقول : « فرأينا تجنبا للمطبات . . أن نشق المادة شقا عموديا » (٣٩١) ، ومع ذلك فقد اختلطت بعض الأمور ؛ فقد اقترح تبنى مقياسين رئيسيين فيما سيتناوله ، ولكنه يضطر إلى التراجع قائلا : « نشير إلى صعوبة الالتزام بحدود المحاور التى افترضناها ، وصعوبة درسها منفصلة عن بعضها ، وهذا سيؤدى إلى شىء من التكرار لامناص منه » . (٣٩٣)

وربما يسمح لنا المؤلف باقتراح إعادة النظر فى الأمر جميعه ؛ فلعله لو عكس النهج لكان فى ذلك منجاة من ذلك كله ؛ بمعنى أن يتبادل موقعه التخطيطى ــ فى هذا القسم ــ مع القسمين الأولين ؛ فلعل ذلك يتيح له تتبع جذور الفكرة بصورة مجملة ، ثم يعود ــ فى هذا القسم الثالث ، بعد نمائها وتطورها ــ إلى تحليلها ورصدها ، وتحديد المفارق والمشابه الخ .

ومهما يكن من أمر فإن المؤلف ــ فى هذا القسم الأخير ــ يتملك قدرة تحليلية واضحة ، أتاحت له تمثل الفكر البلاغى فى ظروفه التاريخية والثقافية ، وهيأت له تمثل المباحث البلاغية التى اكتمل نماؤها ، فاستطاع معالجة قضاياها بصبر وأناة .

ففى تناوله لقضية المصطلح ، فيما يخص مشكلة « الحقيقة والمجاز » ، استطاع أن يستكشف وسط غابات كثيفة محاولات البحث عن « مقياس » تكون درجة الفن فيه صفرا ، حتى يمكن دراسة مميزات « لغة الأدب » على بقية أشكال التعبير فى اللغة . (ص ٤٠٣).وفى تعرضه لكتاب « الحروف » للفارابى يتوصل إلى أهم المحاور المستقطبة لموضوع « الحقيقة والمجاز » عند الفارابى ، من حيث الانتقال من طور « استقرار الألفاظ على المعانى » إلى « طور النسخ والتجوز فى العبارة بالألفاظ » (٤٠٤) . ثم يتتبع القضية عند « عبد القاهر » بحسبانه من أبرز من عدوا المجاز مندرجا فى علم دلالات اللغة (٤١٣) ، ومن ثم كان اهتمامه بدراسة التركيب اللغوى ، حيث لا تنفصل الصورة الفنية عن السياق ، بضرورة تفاعل عناصر اللغة عندما ينتظمها الكلام .

إن تحليل المؤلف لتصور البلاغيين أسبقية الحقيقة على المجاز يمثل إشراقا ذهنيا واضحا ؛ فهو يرجعه إلى تجنب البلاغيين بحث الفهم الأفقى المسطح لتطور اللغة ، وأن القول بهذه الأسبقية يتيح ــ فى رأيهم ــ إمكان التولد الذاتى ؛ فما دام « الرصيد ثابتا » فإن « التأليف لا نهائى » . كذلك الأمر فيما يخص دوافع التعبير بالمجاز من حيث التوق إلى تكسير طوق اللغة ، لاستكشاف أغوار النفس ، ومحاولة الإبانة عما يعتمل فى باطنها . ومن هنا تتأكد إشارة المؤلف إلى أن العلاقة باللغة لا تمثل حالة استرخاء وتصالح ، بقدر ما هى علاقة توتر بين الشعور والكلمة .

ومع إقرارنا بوضاءة تناول المؤلف لقضية « الحقيقة والمجاز » ، ومناقشته لتفاعل مستويات اللغة ، الذى تختلط بموجبه حدود الجانبين ــ مع وضاءة ذلك كله ، فإن الأمر يضطرب فى تناوله لثنائية « الفصاحة والبلاغة » ، حين يهتم اهتماما زائدا بأبى هلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » ، ولا يصل من ذلك إلى نتيجة . فالمؤلف قد بدأ بتجنب الانطلاق رأسا من مسألة « اللفظ والمعنى » ، ولكنه يضطر إلى ملاحظة ثنائية اللفظ والمعنى عند العسكرى . وما كان من الممكن أن يتحقق ما جاء فى قوله : « فقد كنا ننتظر أن يربطها ــ العسكرى ــ ببحثه فى معنى الفصاحة والبلاغة ، لكنه باشرها كمسألة مستقلة » (٤٣٨) . ومن هنا يضطر المؤلف إلى الرد على العسكرى من مدخل قضية « اللفظ والمعنى » ، مشيرا إلى اعتماده على « ابن قتيبة » ، وكيف عول « العسكرى » على النقل والتقليد . ثم ينطلق للدفاع عن « الجاحظ » وموقفه من « اللفظ » ، رادًّا القضية ــ مرة أخرى ــ إلى الصراع بين العنصرين : العربى والأعجمى . (٤٣٩)

إن التداخل بين مصطلحى « الفصاحة والبلاغة » من جهة ، و« اللفظ والمعنى » من جهة أخرى ، يظل عالقا بكثير من القضايا . ولا نكران لصلات بين ذلك كله ، ولكن المشكلة تكمن فى هذا التداخل الذى لا تبرز فيه الحدود ولا تتمايز المصطلحات . فالمؤلف ــ على سبيل المثال ــ فى بحثه مصطلح « الفصاحة » عند « ابن سنان الخفاجى » فى كتابه « سر الفصاحة » يؤكد امتعاضه لاضطراب الأمور عند البلاغيين ، ويرى الكتاب « أنصع شهادة عن المآزق التى وقع فيها علماء البلاغة ، نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمعانى ، وإرادة الانتصار لهذا الشق أو ذاك » (٤٤١) . ومع تأجيله الحكم على « الخفاجى » حتى ينتهى من مناقشة آرائه ، فإننا نفاجأ باعتماده على آراء « ابن الأثير » وما قدمه من اعتراضات . ولا ندرى الحكمة فى اعتماد مآخذ « ابن الأثير » ، أو فى عدم إفراده له . وابن الأثير ــ كما هو معروف ــ له تميز خاص ، ويكفى أن نشير إلى ما أثاره كتابه فيما كتبه « الصفدى » فى مؤلفه « نصرة الثائر على المثل السائر ، وفيما كتبه ابن أبى الحديد فى مؤلفه « الفلك الدائر على المثل السائر» .

ومع ذلك فإن النتائج التى توصل إليها المؤلف من رحلته مع « سر الفصاحة » تشير إلى رحلة غير موفقة ، كما فى قوله : « ونعتقد أن تورط الخفاجى يرجع . . . » (٤٤٨) ، وفى قوله : « . . تذبذب الخفاجى واشتباه الطرق أمامه . . . » (٤٥٤)،وفى قوله : « ولاتقف مظاهر التردد والالتباس عند حدود ما ذكرنا ، فهناك نصوص أخرى أخطر فى الدلالة على التناقض » (٤٥٥).وفى قوله : « ولا نبالغ إن قلنا إن الخفاجى ضحية من ضحايا منهج « قدامة » فى التأليف »

(٤٥٧) ، وفى قوله : « وضيق فهم الخفاجى بل سوء فهمه .·. » (٤٥٨) . ويعود المؤلف فى نهاية مطافه مع « الخفاجى » ليرى « بالجملة » أن « سر الفصاحة » هو أكثر المحاولات إغراقا فى الانتصار للفظ ؛ ومع ذلك يقول فى تتمة كلامه : « إلا أنه من جهة محتواه حجة قاطعة لترابط الألفاظ والمعانى ، وتداخل ميدانى الفصاحة والبلاغة » . (٤٦٠)

ويتمكن المؤلف – بعد ذلك – من الإمساك بخيوط قضاياه ، ويحسن تتبع مساراتها . ولعل من أبرز ما عالجه – فيما تبقى من مؤلفه – قضية « النظم » ، حيث استطاع – تتبعا واستقصاء – دراسة التطور فى « فرض فكرة النظم كأساس منهجى فى تحديد خصائص النص القرآنى البيانية » . وهو فى ذلك كله يتتبع جذور النظرية وملاحقتها عند « الجبائى » و « الباقلانى » و « القاضى عبد الجبار » ، حتى اكتمل بناؤها عند « عبد القاهر الجرجانى » . وقد خلص – فى نهاية تتبعه – إلى أنها « تقوم على أسس لغوية متطورة ، قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضاهى فى دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة .(٥٠٠)

ومن الواضح – فى هذا القسم على وجه الخصوص – إفادة المؤلف من الدراسات اللغوية المعاصرة ، كما فى تحليله للمقصود بمعانى النحو ، وكما فى معالجته لمصطلحات « الوجوه » و « الفروق » و « الموضع » ، وكما فى تناوله لمفهوم البنية العميقة ، وكيف تتحول إلى « جملة من البنى اللغوية السطحية ، تتعلق كل واحدة منها بخاصية معنوية ، تنضاف إلى الأصل ، وتوافق ظروفا مقالية معينة » . (٥١٥)

وبعد – ففى نهاية المطاف – ما زال المؤلف مفتونا بصاحبه الجاحظ ، فيقول (صفحة ٦٠٠) : « ويمكن القول بأن التراث البلاغى بكامله ، بقى يعيش فى تصور أسباب البلاغة على النهجين اللذين رسمهما الجاحظ فى مؤلفاته ، وهما الأساليب والمجازات ، وكل ما يدخل ضمن ما سماه « المعرض الحسن » من ناحية ، والنظم من ناحية أخرى » .

رسائل جامعية

يعرض باب « رسائل جامعية » فى هذا العدد الرسالة التى تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم بعنوان « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية » وقد نال الباحث عن هذه الدراسة درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة المنيا .

عرض لرسالة الدكتوراة التى تقدم بها
الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى جامعة المنيا

لقد كانت المحاولات النقدية التى سبقت حازما القرطاجنى إلى التنظير ـ على قلتها فى النقد العربى ـ تفتقد الإحكام والدقة فى البدايات الأولى منها ، وتفتقد الانتصار لها والاقتداء بها ، تطويرا ورقيا فى مجملها . ومن هنا فإن حازما ـ وإن لم يتح لكتابه « منهاج البلغاء » من بعده ناقد يستطيع أن ينمّى هذا الاتجاه ، وينتصر له قد أتيح له ـ من قبله ـ فسحة من الزمن ، مكنته من تمثل المحاولات السابقة عليه فى النقد العربى من جانب ، ومكنته من الاطلاع على تراث يونانى أكثر وضوحا وأيسر فهما ، بعد اكتمال الشروح الإسلامية على كتب أرسطو فى القرنين الخامس والسادس الهجريين ، عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ، من جانب آخر . ومن ثم فقد جاء كتابه محاولة تنظيرية تتميز بالوعى . وقد حاولت الدراسة التى نعرض لها ، وهى رسالة للدكتوراه ، تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى كلية الآداب بالمنيا ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحليم إبراهيم بعنوان « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية » أقول حاولت هذه الدراسة أن تتبين دلائل هذا الوعى من خلال الربط بين جهد حازم من جانب ، وجهود الفلاسفة المسلمين شراح أرسطو ، وأرسطو نفسه ، من جانب آخر ، وذلك بالنظر إلى الجهود النقدية العربية السابقة ، حتى يمكن تبين آثار الفكر اليونانى على النظر النقدى عند حازم .

ومن هنا فقد بدأت الدراسة بتمهيد يتناول ثلاث نقاط ؛ تعالج النقطة الأولى منها قضية الاتصال الثقافى بين العرب واليونان ، لتنتهى إلى أن أهم طرق هذا الاتصال فى المشرق يتمثل فى المحاورات الشفوية بين العرب والسريان ، وأن أهمها فى الأندلس هو الأصول التى جاءت من طريق غير طريق المشرق ، كصقلية ، لتصبح جزءا من مكونات المنطقة الثقافية قبل دخول الإسلام إلى الأندلس . ويرى هذا الجانب من التمهيد أيضا أن العرب قد فهموا التراث الأرسطى فى مجمله إلا قليلا ؛ وذلك راجع إلى الحذر الذى فرضته العقيدة الإسلامية على التراث الوثنى ، وإلى الوسائط التى نقلت هذا الفكر ؛ وأن هذا القليل يظهر فيما يتصل بقضايا الفن والشعر . ومن ثم فإن كتاب الشعر فى ترجمته السقيمة لم يكن ليفهم إلا لمن أوتى الإحاطة بتراث أرسطو مجتمعا . وهذا الأمر لا يتحقق إلا عند شراحه من الفلاسفة ، وعلى وجه الخصوص ابن سينا .

ثم يعالج فى النقطة الثانية النقد الجمالى وتاريخه فى التراث العربى ، ليصل إلى القول بأن العناية بالأسس الجمالية تبدو عند الفلاسفة والنقاد جميعا فى هذا التراث ، وإن كان الفلاسفة يهتمون بإبراز قيمة الجمال فى أداء الشعر لوظيفته ، فى حين تتبلور جهود النقاد فى إظهار هذه الأسس الجمالية فى ذاتها . على أن هناك فارقا بين طبيعة الاهتمام بالجمال بين اليونان والعرب ، وإن كان كلا الفريقين قد اهتم بالجمال فى الفن ؛ فاليونان يهتمون بجمال الفن من منطلق أخلاقى ، بوصفه إدراكا للحقيقة والفضيلة ، وبخاصة كما يبدو عند أفلاطون وأرسطو ؛ أما العرب فعنايتهم بالجمال تأتى من خلال مراعاة التناسب والتنسيق والمواءمة بين أجزاء العمل الفنى ، استشعارا للمتعة الفنية ذاتها فى بعض الأحيان ، وربطا بين هذا الجمال ووظيفة الشعر فى أحيان أخرى ، على نحو ما أدرك ابن سينا ذلك فى قوله : « إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال ، والثانى للتعجيب فقط ، فكان يشبه كل شىء ، وليعجب بحسن التشبيه »(*) .

وفى النقطة الثالثة والأخيرة يتجه التمهيد إلى حازم القرطاجنى بصفة خاصة ، بوصفه محور هذه الدراسة ، لتتبين أسس التكوين الثقافى عنده ، حيث يبدو جانبان رئيسيان هما ميلهُ إلى التراث الفلسفى من جانب ، وانتسابه ثقافيا إلى الأندلس من جانب آخر . ثم نتبين بعد التكوين الثقافى ما يميزه ناقدا فى إطار النقد العربى ، وهو جمعه بين الاتجاه التنظيرى عند الفلاسفة ، واستغلاله إياه فى دراسة الشعر العربى ، وتناول أفكار نقدية عربية بفهم أعمق ، لم يتوافر للنقاد العرب قبله .

ويختص القسم الأول من الرسالة بمعالجة الأدوات التى تهتم نظرية حازم الشعرية بتبين حدودها وأوجه استخدامها ، بوصفها عناصر مهمة فى صناعة العمل الشعرى .

ويعرض الفصل الأول من الرسالة لحد الشعر ، لما يترتب عليه من فهم لطبيعة العمل الشعرى وإمكاناته . ويبدو تميز حازم فى هذا المجال فى قوله بالتخييل عنصرا أساسيا فى تعريفه ، مفيدا فى ذلك من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو ، ومخالفا لتعريفات النقد العربى التى اكتفت بالوزن والقافية . ويرتب حازم على عنصر التخييل هذا أمرا آخر ، هو قدرة الشعر على بسط النفوس أو قبضها ،

(*) ابن سينا . الشعر . الشفاء ص ٣٤ .

على خلاف أنواع الكلام الأخرى ، وذلك بما يتضمنه من حسن تخييل أو محاكاة .

ويعرض الفصل الثانى لأسس الإبداع الفنى ؛ وهى تقوم على ركنين مهمين هما ركن الموهبة أو الطبع ، وركن الفن أو الصنعة . وصحيح أن حازما فى هذين الأمرين ينظر إلى ما تعاوره النقد العربى قبله ، ولكنه يفيد أيضا من التراث اليونانى الفلسفى فى استقصاء الأفكار ، توضيحا وتعليلاً وفلسفة ، وبخاصة من خلال تناول الفارابى بوصفه أوضح الفلاسفة عرضا لموضوع الطبع والصنعة ، على عكس ابن سينا وابن رشد ، اللذين اكتفيا بتلخيص أرسطو تلخيصا مختصرا وسريعا .

ويعرض الفصل الثالث للخيال من حيث طبيعته وطرق حدوثه وقيمته فى العمل الشعرى . ونلاحظ أن حازما يعتمد فى هذا الموضوع على تراث الفلاسفة قبله ، وإن كان يفترق عنهم فى تسخيره للخيال فى موضوعات الشعر بصفة خاصة ، فى حين كانت اهتمامات الفلاسفة بالخيال فى أكبر أشكالها تأتى فى إطار دراسة قوى النفس . وأما ربطهم الخيال بالشعر فإنه على الرغم من معرفتهم إياه وذكرهم له ، لم ينل القدر نفسه من الاهتمام عندهم . وتتضح رؤية حازم للخيال بوصفه عملية تواصل بين المبدع والمستقبل ، تؤدى إلى تكوين الصورة الشعرية ، فى حين عرّف الفلاسفة الخيال بأنه استعادة الصورة الغائبة ، أو تركيب لصور جديدة . وقد أفاد حازم من ذلك ، ونقله إلى عالم الصور الشعرية ، فجعل الخيال تواصلا بين المبدع والمتلقى ، يستغله الطرفان فى إدراك حدود الصورة الفنية .

كذلك يهتم الفلاسفة ببيان طرق حدوث الخيال فى القوى النفسية المختلفة ، فى حين يفيد حازم من ذلك فى الحديث عن مراحل حدوث الخيال الشعرى بخاصة ، وطرق تخيل القصيدة ، ألفاظاً ، وعبارات ، ومعانى ، وأساليب ، وأوزانا . ويتسم حديثه ذلك بنظرة جمالية تقوم على التناسب والتعجيب ، وإثارة الإحساس باللذة فى تركيب العمل الشعرى . ثم إنه يعتمد ما ذهب إليه الفلاسفة من القول بدور الخيال فى تحريك النفوس فيقول بالانفعال النفسى ، ويرتب عليه قدرة الشعر ــ من خلال هذا الانفعال ــ على التغيير ، بسطا أو قبضا .

ويعرض الفصل الرابع من القسم الأول للمحاكاة فى مفهومها وطرق تشكيلها وصُنعها ، ثم ما تهدف إليه . وحديث حازم عن المحاكاة تبدو فيه آثار الفكر اليونانى بوضوح ؛ فالمصطلح ذاته يونانى ؛ ومن هنا كان الخلط بينه وبين الخيال فى التراث العربى أحيانا . وحازم ــ مقتديا بالفارابى ــ يساوى بين المحاكاة والتخييل ، بمعنى الطريقة الفنية لرسم الصورة للمتلقى . أما الخيال فهو القدرة النفسية على استعادة الصور الغائبة ، أو المزج بين صورتين للخروج منها بصورة مركبة فى ذهن المبدع نفسه . وحازم فى نقله لمصطلح المحاكاة من مجال الشعر الموضوعى عند أرسطو ، إلى مجال الشعر الغنائى ، إنما يعتمد على فهم المحاكاة بمعنى التصوير وليس التقليد . ومن هنا فإن تناوله لتشكيل المحاكاة يأتى فى هذا الإطار . وهو أيضا فى حديثه عن مقاصد المحاكاة لا يقف عند مجرد القول بالتقبيح والتحسين أو التعجيب ، ولكنه يحاول أن يفسر أوجه التحسين والتقبيح ويعلل لها ويوضحها .

وبعد ذلك يتجه القسم الثانى من الرسالة إلى الأصول العامة التى تشكل صلب هذه النظرية ؛ وهى ذاتها الصورة العامة التى تنتهى إليها القصيدة عبارة وشكلا ، فناً ووزنا .

وفى الفصل الأول من هذا القسم تعرض الدراسة للعبارة الشعرية فى جانبين ؛ الأول منهما هو النسق الكلى أو التركيب الجمالى للعبارة ؛ والآخر هو الأقسام البديعية التى تتكون منها صياغة العبارات ؛ وهو ما عرف فى النقد العربى باسم علم البديع . وقد بين الدارس فى هذا الفصل أن التراث الفلسفى حين عرض لتركيب العبارة اتجه إلى مناقشة جزئية لعناصرها ، دون أن يسعى إلى ما يسمى بالنسق أو النظم أو التركيب الجمالى ؛ وهو ما يبدو واضحا فى نظرة حازم إلى هذا الموضوع ، مفيدا فى ذلك ، وفى الحديث عن الفروع الأسلوبية كالمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع وغيرها ، من التراث البلاغى العربى ، مع نظرة جمالية تقوم على مراعاة التنويع من جانب ، والتناسب من جانب آخر ، كما أنه أحكم التنظير لهذه القضية ، وبخاصة فى قسمها الأول .

ويعرض الفصل الثانى لبناء القصيدة بوصفه الهدف الذى يسعى حازم إلى وضعه بين أيدى الشعراء . وقد حاولت الدراسة ــ إحساسا بأهمية هذا الجانب فى نظرية النقدية ــ أن تبحث عن مدى تطبيق حازم نفسه ، بوصفه شاعرا ، لما سنّه من قوانين نظرية فى بناء القصيدة . وقد أجرى هذا التطبيق على واحدة من أكبر قصائده وأهمها ، وهى المقصورة التى قالها فى مدح المستنصر ، فتبين أنه التزم معظم هذه القوانين فى صياغته للشعر . وانتهى الفصل إلى ملاحظة أن موضوع بناء القصيدة أيضا ــ بالإضافة إلى العبارة ــ من الأشياء التى لم يعول فيها حازم على التراث اليونانى ؛ فمبعث تأليفه للكتاب نفسه كان محاولة إقامة بناء للشعر العربى ، مقابل لما فعله أرسطو . وبداهة أن يختلف الموضوعان لاختلاف أنواع الشعر بين العرب واليونان . وقد كان حازم يعتمد على استقراء الشعر العربى الجيد فى الغالب ، مع ملاحظة وجهات النظر النقدية العربية وتطويرها ، أو إحكام التنظير لها .

ويعرض الفصل الثالث والأخير من هذا القسم للوزن العروضى ، وصفا للأداة وطرق تركيبها ، وللأسس الجمالية لهذا التركيب من جانب ، وإظهارا للقيمة المترتبة على الوزن الشعرى فى قدرته على إثارة الانفعالات ودعم التخييل ، من جانب آخر . وقد أظهر هذا الفصل اعتماد حازم على التراث اليونانى بشكل واضح فيما يخص التناسب الموسيقى بين أجزاء الوزن ، وتدعيمه هذا التراث باستقراء فاحص لنماذج الشعر العربى . ومن هنا كان حازم كثير الاعتراض على العروضيين قبله ، وكثير التهوين من قيمة فهمهم لموضوعات العروض .

ثم يأتى القسم الثالث من الدراسة خاصا بموضوع الغاية التى يهدف إليها الشعر ، مقسما إياها إلى قسمين : الأول « عام » ؛ ويدور حول قيمة البناء الشعرى بما هو جنس أدبى ، دون ارتباطه بلغة بذاتها . ويعتمد فيه حازم على تحديده لمفهوم الخيال والمحاكاة ــ بوصفهما من العناصر المميزة للعمل الشعرى ــ وما يترتب عليهما من إثارة

للانفعالات ، وتأثير على النفوس بحيث يمكن قيادها ببسطها نحو شيء يخيل لها ، أو تنفيرها بقبضها عن شيء غيره . ومن ثم يمكن للشعر توجيه النفوس نحو ما يراد من غايات ، على أساس أن الإنسان يتبع تخييلاته أكثر مما يتبع عقله . ويُظهر هذا الفصل اعتماد حازم على الأصول الفلسفية فى القول بغاية الشعر ، وبخاصة فى التعليل لقيام الشعر بدوره فى التأثير على النفس ؛ فهو يفيد فى ذلك بما عرفه من قيمة للمحاكاة ، وبما تمثله المحاكاة فى تكوين العمل الشعرى . وهو كذلك فى تحديده لوظيفة الشعر ينظر إلى ما طرحه الفلاسفة فى هذا الشأن ، بخاصة ابن رشد ، وإن تميز بالقدرة على إحكام الفكرة والتعليل والتوضيح .

وينصرف الجزء الثانى من هذا القسم الثالث والأخير إلى الحديث عن الغاية فى الشعر العربى بوجه خاص . ويُظهر هذا الفصل ابتعاد حازم عن الأغراض التى قسم إليها أرسطو الشعر المسرحى ، كالتمجيد والتحقير ، كما يظهر أيضا رفضه لتقسيمات النقاد العرب ، فى حين يتجه حازم إلى تقسيم آخر قائم على مراعاة الأحوال والانفعالات النفسية ، ثم يبين درجات الأغراض فى الشعر العربى التى يأتى فيها المديح والهجاء والرثاء والفخر ، وما شاكل ذلك ، متسلسلا عن أجناس كبرى تحتها أنواع ، ثم هذه الأغراض . وبعد ذلك يهتم هذا الفصل بالحديث عن المديح بوصفه أهم أغراض الشعر العربى فيبين أسسه ، وكيف تأثر فيها حازم بما شاع فى التفكير النقدى ، نقلا عن أرسطو ، وإن كان قد اهتم بتفسير هذه الأسس والتعليل لها . وينتهى الفصل إلى القول بأن حازما فى هذا الموضوع ، قد كان أكثر استقراء للشعر العربى نفسه ، من الميل إلى النقد العربى أو الأثر اليونانى الفلسفى ، إلا فى القليل النادر ، كمسألة الفضائل الأربع الخاصة بالمديح ، وإن كانت إضافته فى هذا الجانب أيضا لا تخفى تفسيرا وتعليلا .

وفى نهاية المطاف ينتهى الدارس إلى أنه فيما يخص قضية التأثير اليونانى فى الآراء النقدية لحازم القرطاجنى ، يمكن أن يقال إن حازما لم يفد من التراث الفلسفى اليونانى ، ممثلا فى الترجمات القديمة لأرسطو ، وفى شروح الفلاسفة المسلمين ، إلا ما يختص بمسألة التنظير فى المقام الأول ؛ فهو يفترق فيها عن المحاولات المعروفة عند ابن طباطبا وقدامة وعبد القاهر ؛ لأن هذه المحاولات قد افتقدت الإحاطة بموضوع الشعر ، أسسا وتركيبا عاما ، كما أنها افتقدت النظرة الشمولية التى تسهم فى ربط أجزاء البناء التنظيرى كله .

كما أنه أفاد من هذا التراث فى إدراك — وليس إيجاد — بعض الأسس المهمة فى تكوين الشعر ، وبخاصة الخيال والمحاكاة ، وكلاهما بطبيعة الحال ، كان موجودا فى النصوص الأدبية ذاتها . والذى أفاده حازم هو إدراك هذا الوجود .

أما القضايا والأفكار التى عالجتها هذه النظرية ، فإن حازما قد رجع فيها إلى مصدرين ؛ أولهما وأهمها مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها ، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين ، وآخرهما بعض الإشارات النقدية التى أمكن تَلَمُّسها فى كتابات النقاد العرب قبله ، والتى كانت غارقة — فى مجملها — فى الميل إلى التطبيق أكثر من التنظير .

ومع ذلك فإن حازما قد استطاع أن يفيد بقراءة التراث الفلسفى فى إحكام فهم هذه القضايا من ناحية ، وفى القدرة على استنطاق النصوص الأدبية ، والقدرة على التنظير لها ، من ناحية أخرى . ويبدو أثر قراءة التراث الفلسفى واضحا فى دراسته للأوزان بصفة خاصة .

وبعد فإن الذى يطمئننا إلى هذه النتيجة ، هو تصريح حازم نفسه بأنه صنع هذه القوانين تنفيذا لإشارة ابن سينا ، إلى رغبته فى وضع علم للشعر المطلق ، والشعر « بحسب عادة هذا الزمان » (الشعر العربى) ، على نحو ما يبدو فى آخر تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر ، وعلى نحو ما يشير حازم فى كتابه المنهاج . ومعنى ذلك أن وضع النظرية أو العلم كان بوحى من إشارة ابن سينا ، أى بتأثير من التراث الفلسفى عند ابن سينا وعند أرسطو صاحب نظرية الشعر اليونانى . ومعنى ذلك — من ناحية أخرى — أن مضمون هذه النظرية أو العلم أمر يخرج عما تداوله أرسطو وفلاسفة المسلمين بعده ؛ فهو خاص بالشعر العربى ، ومن ثم فلابد من استقراء النصوص على نحو ما فعل أرسطو فى الشعر اليونانى .

ومن خلال هذه النتيجة يمكن وضع حازم وكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » فى مكانه الصحيح فى تاريخ النقد العربى ، بوصفه أكبر محاولات النقاد العرب ، وأكثرها نضجا ، فى مجال التنظير للشعر العربى .



رد على عناصر الحداثة فى الرواية المصرية

محمد جبريل

الأستاذة الدكتورة فردوس عبد الحميد البهنساوى لها رأى فى نقدنا المعاصر ، وأقسى ما فى هذا الرأى يتجه إلى كاتب هذه السطور .

النقد المصرى المعاصر - فى رأى الدكتورة (عناصر الحداثة فى الرواية المصرية - فصول ، المجلد الرابع - العدد الرابع) يمثل أقسى مشكلات الحداثة فى الأدب العربى ، فقد «اختل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا الخلط فى معايير الحكم على الأدب الذى ساد وتحكم ؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر بحكم نشأته الطبقية ، وليس بالحكم على إنتاجه الأدبى حكما موضوعيا مجردا ؛ فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقا لأنه :

«لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدى افتقار الأديب العامل إلى التعليم الكافى ، وقلة محصوله اللغوى ، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية - ربما يؤدى ذلك إلى صعوبة تعبيره فى حيوية وسلاسة ؛ ولكن الأعمال التى يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقا» .

والفقرة الأخيرة نقلتها الدكتورة من كتابى «مصر فى قصص كتابها المعاصرين» ، للتدليل على صواب رأيها ، وعقبت على ما نقلته بالقول إنه «قياسا على ذلك انطمست معالم النقد الصحيح ، واندثرت معاييره السليمة ، وأطلقت التسميات على الأدباء ، تقييما لهم لا لنتاجهم الأدبى .. الخ » .

وأيا كان رأى الدكتورة فى نقدنا المعاصر ، فهذا شأنها . وبوسع النقاد - فى المقابل - أن يدافعوا عن همومهم واهتماماتهم ووجهات نظرهم ومدى اقترابها ، أو ابتعادها ، من رأى الدكتورة البهنساوى ؛ فلقد كتبتُ «مصر فى قصص كتابها المعاصرين» وقدمته إلى مشروع المكتبة العربية ، وحصلت به على جائزة الدولة التشجيعية ، بروح الفنان ، لا بحس الناقد . وكما قلت فى مقدمة الكتاب تحديداً «أنا لا أتخذ موقف الناقد الذى وصفه تشيكوف بأنه أشبه بذباب الخيل الذى يعرقلها فى أثناء حرثها للأرض . إن الآراء التى يضمها هذا الكتاب هى من قبيل الاجتهادات الشخصية ، التى ربما كانت أخطاء محضة» .

ومع ذلك ، فقد ظلمتنى الأستاذة الجامعية ، ونسبت إلى ما لم أقله ، ولوت الحقائق ببراعة كنت أرجو لو أنها اتجهت بها إلى المناقشة الموضوعية والتحليل العلمى ، وليس إلى اقتطاع الجمل التى تؤيد وجهة نظرها ، دون أن يكون لها - فى النص نفسه - صلة بما سبق وما لحق .

لقد ذكرت فى بداية فصل «الطبقة العاملة» (ص ٢٣٣) أن كاتب الطبقة البرجوازية قد يعبر تعبيرا صادقا عن الطبقة العاملة بكل ما تنبض به من آلام ومشكلات وتطلعات وأنماط حياة . ثم أبديت تحفظا بأنه - أى أديب الطبقة الوسطى - لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة .. الخ ..

إذن فليس فى الأمر مصادرة لحق الكاتب - من غير الطبقة العاملة - أن يكتب عنها . ذلك تعسف لم أذهب إليه ، وأرفضه فى نفسى . ولعلم الأستاذة الدكتورة ، فإن كثيرا من شخصيات أعمالى الفنية ينتسبون إلى الطبقة العاملة وطوائف الحرفيين وصغار الصناع عموما ، مع أن الصحافة مهنتى منذ بدايات حياتى العملية ، فضلا عن أن ما ذهبت إليه من رأى فى كتابى يتحدد فى الأعمال التى تتناول بيئات عمالية ، وليس العمل الفنى فى إطلاقه ، كما أشارت الدكتورة .

وحسب اجتهادى الشخصى ، فإن الاستاذة كان لها رأيها المسبق الذى أرادت أن تدلل عليه ، فتوخت الأسهل ، بأن اقتطعت من كلماتى ما يؤيد رأيها . ثم أكدت أن الأدب لا ينبغى أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية ، وتناست الدكتورة أن علم الاجتماع الأدبى له كراسيه المعترف بها فى معظم كليات المعارف الإنسانية بأنحاء العالم .

وكما قلت ، فإن من حق الأستاذة الجامعية أن يكون لها رأيها فى «معالم النقد الصحيح» - والتعبير لها - ولكن ليس من حقها - بالنسبة لى فى الأقل - أن تضع اجتهاداتى فى غير الإطار الذى اخترته لها ..

ذلك أبعد ما يكون عن مجال الدراسات الأكاديمية الذى اختارته الدكتورة ، وقدمت فيه - فى الواقع - اجتهادات طيبة ومثمرة ..

وللأستاذة الفاضلة - فى النهاية - أسمى مشاعرى وتقديرى .

perception. Both methods are common in modern fiction, in the novel as in the short story, in European, American and Arabic literature. He gives examples of either method from the work of **Idrīs.**

The last section of **'al-Bannā's** paper is taken up by an analysis of theme and meaning in a short story by **Idrīs, 'On a Sheet of Cellophane',** in the light of the discussion reviewed in the first section, and the narrative methods expounded in the second.

The issue concludes with **Issām Bahī's 'Language in Prose Drama',** a discussion of the language of dialogue. Language as dramatic dialogue is a complicated affair, being the only means of presenting action, development, character, time and place, thought and emotion. It has two inseparable facets: on the one hand, there is the information transmitting facet. On the other, there is the expressive potential of the dialogue. The two cannot be sharply separated. In fact, they often merge at many a moment in the course of the characters' exchanges.

Bahī also discusses a number of problems related to dramatic dialogue: in relation to the structure of the play, to the receptor who expects a kind of verisimilitude, and in relation to the issue of the use of classical or colloquial Arabic. Verisimilitude is not synonymous with everday chatter: it should be expressive of character and of dramatic action as well. **Bahi** links the issue of the classical and the colloquial with the issue of thought and emotion a writer seeks to evoke. If these are meant to transcend the prosaic nature of reality, then it is only fair that a more sublime language - more sublime, that is, than that of everyday language - should be employed.

Bahi uses **Tawfīk 'al-Hakīm's Scheherzāde** as a case in point. Through it he highlights some issues connected with the structure of dramatic dialogue and with the theatre of **'al-Hakīm** notable for its intellectual character and its reduction of external action to the minimum. The effect of these characteristics on the theatrical 'show' is also discussed by **Bahī.**

Thus our issue comes full circle. It is up to the reader to decide how much we have succeeded, or otherwise, in observing coherence and cohesion in our treatment of stylistics, our chosen theme for this issue.

Translated By:
Māher Shafīk Farīd

the most important are the Russian Formalists, the structuralists, and-finally-reaseachers into the recepient reader in relation to the text.

Interest in the dynamics of reception has always formed part - in varying degrees - of literary theories, but it acquired a new significance with recent developments in the field of the sociology of literature.

Al-Wād notes that scholars have come up against a cognitive dilemma, when they realized that no one trend could by itself suffice for a thorough comprehension and analysis of a given literary phenomenon. He proposes therefore that texts be studied with reference to a number of factors: influences, aesthetic aspects of structure and wording, etc..

But he in turn ends in coming up against a cognitive dilemma of a different kind. This, of course, is due to his ecletic approach that seeks to reconcile the irreconcilable. He believes that the school stressing the importance of external factors responsible for the genesis of a literary work is right in blaming the formalists and structuralists for disregarding history. On the other hand, the formalists and structuralists are right in blaming the genetic school for speaking of art in terms of social and philosophical science. As for those who lay emphasis on the role of the reader 'the aesthetics of acceptance' as **al-Wād** calls it - they are right in blaming all previous schools for failing to pay due attention to the process of reading and to the reading public.

A similar approach, more interested in the role of the reader in relation to the literary text, than in the act of composition, is adopted in **Mohamed 'Abdel Hādī 'al-Tarābulsī's 'The Literary Text and its Issues with Reference to M. Riffaterre's'La production de texte, and J. Cohen's 'Le haut langage'.**

The writer highlights **Riffaterre's** interest in stylistic analysis as a basically individual process. Hence his avoidance of codifying trends.

Riffaterre lays stress on the discussion of the literary phenomenon as manifested in the text. He starts by excluding disciplines and methods based on generalization, as of no use in his attempt to define the unique literary qualities of the text. What interest him is the stylistic analysis using the text as a springboard, as a complete edifice unique and individual. Such are the qualities proper of a style. According to **Riffaterre,** style is nothing if not the text itself. He further maintains that literary communication is a game with rules that are revealed in our analysis of the relations of words, their identification with standard language or their transcendence of it. A literary phenomenon is not confined to the text. It also compries the reader and his possible reactions to the text.

The theories of **J. Cohen**, on the other hand, are based on a number of assumptions falling under the heading of linguistic science. It takes the form of two lists: a list of selections and one of distributions. The underlying assumptions of the former are the comprehensiveness of the structure; and the persuasive function of language. As for the latter it assumes that a work of art has an inner cohesion of its own; and that its mode of existence derives from the external world.

Cohen believes that a text should be dealt with on both grounds: selection and distribution. The units composing the text should be examined as selected entities, to be studied on their own. But the next step would be to examine the relations between units as distributed in a textual context. The relationships in the text are to be justified on the basis of two criteria: identicalness and juxtaposition.

According to **Cohen**, the difference between prose and verse lies in the greater degree of identicalness that verse shows. This is due to its use of repetiton and recurrence. The unity of a literary text lies in its repetition of certain units by way of cross referencing.

'Al-Tarābulsī draws on examples from Arabic literature to bring the theories of **Riffaterre** and **Cohen** nearer to the comprehension of his Arab reader.

The papers mentioned so far tend to be mostly theoretical in character. The last two assays in this issue, however, show more tendency towards application. First, there is **Hassan 'al-Banā's 'Language and Technique in the Story and the Novel, An Analytical Example from the Fiction of Yūssuf Idrīs.**

The essay consists of three sections:

(i) an examination of the language employed by critics of **Yussūf Idrīs**.
(ii) an examination of technique in the novel and in fiction.
(iii) an analytical example from the writings of **Idrīs**.

At the beginning of his essay, **'al-Banā** notes that linguistic and stylistic analysis of Arabic novels and short stories are still few in number even though language is unanimously acknowledged as the very basis of literary creation.

The problem is posed, or re-posed, by **'al-Banā** through concentration on a contemporary Egyptian writer. Of all Egyptian novelists and short story writers, **Yūssuf Idrīs** has probably had the lion's share of the attention of critics who wrote on the language of Arabic fiction. **'Al-Banā** reviews four critical studies of **Idrīs** showing the extent of interest they take in his language. He notes that critical studies of **Idrīs**, of his language and style in particular, are not very many. They are usually confined to his short stories rather than to his longer fiction. The writers are more often than not non - Arabs or Arabs writing in English.

Section II of **'al-Banā's** essay treats of two narrative methods often touched upon by contemporary European critics: reported monologue and represented

Second, there is the work of American linguists such as **Bloomfield, Peirce** and **Morris** forming the so-called behaviouristic school. This calls for a comprehensive way of regarding semiotic values and the function they perform in society.

The third trend is that of the French school some of whose contributions are put forward by **'Ashour** here.

'Ashour examines the impasse reached by these various approaches: namely, thier separation of the signifier and the signified and how useful this could be in seeking to comprehend literary phenomena. In the meantime, he objects to **Julia Kristiva's** excessive linkage of signs with history and society. This objection stems from his conviction that a signifier is not a direct product of society or history. Rather, it is related to them in a post-textual stage, that is after a signifier and its relations within a text have been examined.

The semiological study of literature thus leads to an examination of the relations between functions in a literary text, before they are related to ulterior factors, such as history or society. But the question remains: What about the reader himself? and what about the reading without which a text is not realized? Relevant to these questions is our next essay, **Nabīla'Ibrāhīm's** review of the theory of the reader-in-the text. She conducts a dialogue with **Wolfgang Iser**,a chief exponent of this trend in the West German School of Konstanz.

At the opening of her essay, **Nabīla'Ibrāhīm** asks: who will judge the value of the text in general? She answers that it is the reader who comprehends the text: No wonder modern critical schools have laid emphasis on the way readers deal with texts. This is known as the theory of 'the reader-in-the text' or the theory of 'influence' as its exponents; chief of whom is **Wolfgang Iser,** like to call it. But there are basic differences on a number of issues.

The theory of influence is based on interest in the process of reading alone. Reading is a relationship between reader and text, but it is not one-wayed: from text to reader; but a two-way movement: from text to reader and from reader to text. The process comes full circle with the psychological and textual satisfaction experienced by the reader and with the confluence of the point of view of text and reader: being both influenced and influencing. Here it is called the 'theory of influence and communication' **(Wirkungs und communikations theorie)**.

Roots of the above-mentioned theory are to be found n the philosophical and linguistic theories engendered y the theory of relativity in physics. The focus of attention has shifted from the thing observed to the observing person. Philosophically, it springs from the phenomenology of **Husserl** which maintains that truth is relative and that a thinking ego is only realized in dynamic relations with objects.

Iser holds that a literary work has no existence unless it is realized. Realization is achieved through the existence of a reader. And reading is a formulation of a pre-existing reality, manifested in the text. Hence reading is a shuttling between real life; the reality of the text, the reality of the reader and a new reality resulting from the meeting of text and reader.

In this theory, the traditional duality of subject and object ceases to exist. It is replaced by an aesthetic effect resulting from their meeting on two levels: one artistic, pertaining to the text and its existence as a linguistic artifact; and the other aesthetic pertaining to the process of reading. The meaning of the text, therefore, is not a definite object, but a continual process concomitant to the ever-developing experience of the reader in his reading of the text.

This of course calls for the existence of a reader who (in **Iser's** view) does not exist. Rather, it is an implicit reader creative in the very process of his reading of an imaginative work of art. Absorbed in the text, and productive of significance in so far as he is aware of the secrets of its linguistic styles. As for the process of reading itself; it is based on a deliberate linkage of sentences in an attempt to discover relations with a meaning realizable only through interaction. Expectations that combine and synthesize what will follow are drawn upon. But with the following proviso: expectations-in a good text- are never realized. Rather, they are in a constant state of change, born with every reading. Similarly a good text does not exhaust its own possibilities. By stylistic devices, it leaves spaces to be-filled by the reader who will dwell on them in search of a meaning or an interpretation. It is this which makes a text capable of renewing itself with every new reading. It also points to the fact that the very experience of reading is liable to change as far as the reader is concerned.

Such an empnasis on the role of the reader crowns different stages of approach to the literary text. It is summed up by **Hussein'al-Wād**, author of **'From a Reading Pertaining to a Genesis toa Reading of Acceptance'**.

The writer starts by dwelling on studies linking literary monuments to their historical contexts. Emphasis used to fall on styles of compostion, on the creative artist himself, or on the social circumstances giving rise to the birth of the work. At a later stage, the emphasis shifted to the work itself, regardless of its external contexts. More recently still, studies turned to the impact of the work on the receptor. The focus of interest became the reading, rather than the writing, of literature.

'Al-Wād registers the changes brought about by these phases. He starts by what he calls 'reading pertaining to genesis'. This is evident in the Greek concept of **mimesis,** in the revolt of the romantics against the classicists, and in the Marxist interpretation of literature.

Of those interested in the aesthetic aspects of the text,

tic language or through attempts to define the concepts in use more accurately. This brings us to **Joseph Strelka's, Literary Style,** a chapter from his **Methodologie der Literaturwissenshaft.** The chapter is translated form **Strelka's** German by **Mustapha Maher.**

At the beginning of his chapter **Strelka** poses the question of defining the concept of literary style. He points out errors resulting from the indiscriminate juxtaposition, or even confusion, of literary style and other stylistic concepts, either deriving from non-literary arts or from non-artistic uses of language. He starts by rejecting the equation of literary style with normative stylistics or with the common stylistic concepts of traditional and scholastic rhetoric. The matter is further complicated by his refusal to equate researches in the field of literary style with corresponding researches in the field of linguistics or in that of other arts (it is not to be denied, however, that there are parallels and points of contact between all these disciplines). The literary style remains attached to linguistics by dint of the linguistic matter which is its very material. Linguistics could be of use to the study of literature in certain respects, but it is one thing to study a linguistic style in general and quite another to study a literary style. Moreover, there is all the difference between studying literary style from the point of view of the methods of literary study and studying it from the point of view of the science of linguistics. Style has special traits resulting from the quality of the language it uses, rather than being a linguistic outcome of the work of art.

Many attempts have been made to acheive a comprehensive system of style, but it seems that the attempt will never succeed. A system cataloguing stylistic features and components, however complex and thorough, could be useful when put into action but it will never bring us ideal results. The point of departure will always have to be the work of art itself and the sensibility brought by the critic to his task.

At this point, the issue of the analytical model the controls necessary for the critical process, and the relation between the model and the individual effort of the critic, come to the foreground. This is made clear in **'Abdula Hawala's, 'Subjective or Evolutionary Stylistics'**, a study of the trend set by the Swiss linguist **De Saussure** and later developed by **C. Bally, Leo Spitzer** and **R. Barthes.**

Bally's work showed an interest in the study of phrase in a text with all the psychological and social dimensions entailed. Hence **Hawala's** designation of **Bally's** contribution in this field as 'linguistics of the phrase'. There is, however, a contradiction in **Bally's** stylistic project due to his linkage of stylistics with linguistic science. He, therefore, concentrated on the expressive potentials latent in language and formulated as scientific laws, objective and comprehensive. This concentration led, though, to a neglect of style as a personal expression of a unique character.

Unlike **Bally, Leo Spitzer** was interested in the subjective characteristics of style. The aim of **Spitzer's** stylistic studies was to go deep into the farthest recesses of the self producing the literary work as unique and in possession of a special psychological experience, giving rise to a special linguistic product. **Spitzer,** however, does not separate the individual from his social milieu or from the **données** of age and history.

As for **R. Barthes,** he regards language as a historical **donée** and a creative artist as having no choice in the face of the fact. Style, like language, leaves the artist no choice, being connected as it is with the author's psychological and biological make-up and determined by his past experience. It is self-sufficient, a kind of solitude.

Hawala concludes by reviewing some of the criticisms levelled against subjective stylistics, such as its excessive individualism, both in the way it defines style and in the way it studies it. Hence the methodological crisis of this type of literary studies.

De Saussure's studies in the field of linguistics have contributed, as we know, to the setting of certain trends in stylistics. His views on the sign and what it signifies, later developed into the independent science of semiotics, have opened up new vistas for the literary mind, enabling it to comprehend the systems of communication determining the relationship between a literary text and its reader.

Under this heading comes **'al-Munssif 'Ashour's 'A Theoretical Project for the Description of the Signifier: Reading and Writing, or Procedures Pertaining to the Form of Form'.**

The writer's starting-point is the semiotic tenet that a literary text has a special semiotic system, different from other systems. Its subject - matter is determined by the movement of a tongue sign manifested in the space of the literary text, according to certain rules. It comprises a signifier and a signified, combining various social and communicative contexts. These are constantly moving between opposite poles: negation / affirmation, selection / infinite creation, etc...

In his attempt to describe this system, **Ashour** maintains that a signifier is a chain of forms based on manifestations and latency. A signified, on the other hand, is those qualities of organization, the so-called 'form of form', endowing a text with its distinction and unique character.

The writer records the development of semiotics after **De Saussure** who linked signs with their social context. Recent developments in the field are in agreement on the way signs conduct themselves in a social context. Three trends have made themselves discernible: First, there is **Julia Kristiva's** work, of a comprehensive character, drawing on the Marxist theory, psycho-analysis and modern linguistics.

Such treatments, in which linguistic studies and literary aesthetics converge and diverge, have made the relations between these disciplines clear. Hence **Salah Fadl's 'Stylistics and its Relation to Linguistics'** which seeks to give an appropriate formula of the disciplines indicated by the title.

Fadl points out the common-ground or meeting-place of Stylistics and Linguistics. He maintains that preconceived notions on either side have set a barrier against communication. On the one hand, linguists - according to **Fadl**-believe that there is an infinite number of literary interpretations that are little more than personal metaphisycal speculations, and ought simply to be excluded from the domain of exact science. On the other hand, many stylisticians mistrust linguists who raise the slogan of the 'linguisticity of literature', and seek to list literature under pure linguistic headings, thus extinguishing its creative fire and reducing what is most beautiful in literature - its very soul - to cold logical categories of the mind.

Fadl maintains that different fields of specialization, and difficulties of communication between linguistic and literary studies, should not be allowed to obscure the many points of contact between the two systems: both, after all, are concerned with the same thing, namely the literary text.

To define the nice dialectical relations between linguistic and stylistic description and to distinguish those linguistic features that are put to literary uses in a work of art, are perhaps the most important problems facing contemporary stylistics. While aware of this, **Fadl** points to a fact that should be only too obvious: the futility of procedures seeking to classify styles on a purely linguistic basis. We should look instead for the poetic functions of language in order to pinpoint those literary qualities stylistics seeks to locate.

Fadl does not disagree with former writers on the common ground between linguistics and poetics who have stressed the centrality of the poetic function as the favourite preserve of stylistic studies, making use of linguistic and scientific categories of thought, and of the theory of communication, in an attempt to reveal the poetic qualities of literature and how to put them to aesthetic uses. The aesthetic function is by no means the only one performed by art, but it remains the most important, dominating all others.

Some writers on the subject - as **Fadl** points out- maintain that the relation of stylistics to linguistics should be that of the part to the whole. Others, however, would rather establish a different kind of relationship, based on parallelism rather than on integration.

A third group holds that stylistics should have a perspective of its own. Its principles should be different from those of linguistics. Stylistics is no part of linguistics, but a related discipline. It is not interested in linguistic components as an end in themselves, but in their expressive power.

With this definition of the relationship between stylistics and linguistics, we move on, with **'Ahmed Darwish,** to conceptual issues bearing on style and stylistics. **Darwish's** chosen subject is **'Style and Stylistics: an Introduction to Terminology, Field and Methods of Research'.**

The study of style, since the fifteenth century, has been part of traditional rhetoric. A class division of styles corresponded as it were to a class division of society. Only with **Georges Buffon** (1707 - 1788) did the situation begin to change: he sought to relate the aesthetic values of style to the living cells of thinking, varying from one individual to another, rather than to borrowed and set ornamental models.

The emergence of the science of stylistics at the beginning of the present century did not, however, put an end to the use of the term 'style'. But it acquired a more restricted significance. The study of 'style' is not concerned with any and every kind of expression: it is confined to a certain kind of a literary character. Many scholars contributed to this distinction between 'speech' and 'style'. This has given rise to different schools of stylistics. Of these, **Darwish** dwells on two: **La stylistique de l'expression and La stylistique genetique.**

La stylistique de l'expression is connected with the name of **Saussure's** disciple, **C. Bally.** It is based on what **Bally** calls 'the emotional content of language', and seeks to examine those expressive values inherent in- and evoked by- speech. **Bally's** interest in the emotional content, however, caused him to pay little attention to aesthetic aspects. His concentration on the spoken language kept him from studying the language of literature. His classification of the latent or evoked potentialities of language prevented him from attending to individual applications of language. His stylistic studies were linguistic rather than literary. But his descriptive method has had a great impact on later scholars, especially the formalist and statistical stylisticians, and-in particular- on structural stylisticians who developed **Bally's** stylistics and **Saussure's** views concurrently.

La stylistique de l'expression is descriptive, putting the question 'How?' with regard to the text under study. **La stylistique genetique,** on the other hand, asks 'whence?' and 'why?'. It has two important schools: the psycho-socio stylistics of **Henry Maurier** and the literary stylistics of **Vossler** and **Spitzer,** the latter being the initiator of a new stylistics, in the United States of America particularly, with such exponents as **Damaso Alonso** and **Hatzfeld.**

The above - mentioned contributions - and the last three in particular - make it clear that style and the literariness of the text should always be relatd to each other, either through an emphasis on the aesthetic quality of style, a distinction between standard language and poe-

with eloquence and expressiveness. A poet's effort is not confined to the choice and re-formulation of words; it goes further to include grammatical significance 'grammatical meanigs' in **al-Jurjani's** terminology - putting them to the most effective uses of which they are capable.

'Al-Jurjānī's investigation of virtuosity in composition is not confined to rhetorical modes only, but goes beyond that to more complex issues. This is evident in his discussion of metaphors from the point of view of their significance. He distinguishes between two modes of speech: one in which the significance is grasped through the interaction of words and grammatical meanings; and the other subject to the above-mentioned laws but going beyond them to include what modern linguists call 'syntegmatic relationships' as opposed to 'paradigmatic relationships'. **Al-Jurjani's** concept of composition **(nazm)** approaches the concept of syntegmatic relationships, while his concept of meaning, or 'the meaning of meaning', approaches that of paradigmatic relationships.

The second paper in this issue of **Fusul** is **Mohamed Abdel Muttalib's 'Grammar: ʿAbd 'al-Qāhir 'al-Jurjānī and Chomsky'**. The writer points out similarities of intellectual and cultural conditions that affected both writers in their study of grammar. **'Al-Jurjānī** thoroughly acquainted himself with all previous studies in the fields of grammar, criticism and rhetoric. He was an **Asharite** as far as the issue of the 'Ijāz of the **Korān** was concerned, adopting related creeds on such questions as the relationship between words and meanings and their association with structures and meanings. Similarly, **Chomsky** was the product of an intellectual and cultural climate that made it possible for him to come up with a revolutionay theory in the field of linguistics.

By drawing on traditional grammar, and exploring its creative possibilities, **'al-Jurjānī** managed to reconcile the material form of wording and the intellectual aspect of meaning. His interest in descriptive aspects was a way of perceiving the intellectual side of wording. Both he and **Chomsky** are in agreement in so far as they reject the descriptive method in grammar, but with this basic difference: to **'al-Jurjānī** linguistic symbols are static entities, whereas **Chomsky's** interest lies in dynamic methods and changing procedures. The intellectual attitude characteristic of both men led to an adoption of codifying grammar as a way of gauging the real value of wording. They also adopted as criteria the levels of performance in surface and deep structures paying attention to the former as its evolution and interaction were all the bases of all linguistic processes.

At this point it is natural to hark back to **Mukarovsky's** celebrated study **'Standard Language and Poetic Language'** of 1932 for the importance it still retains in this context. The essay is rendered here into Arabic by **'Olfat Kamāl 'al-Rūbbī** who also provides an introduction pointing out how critical studies have recently tended to make use of modern philosophical and aesthetic theories, as well as drawing on linguistic studies, especially those carried out by the School of Prague of which **Mukarovsky** was an eminent member.

Mukarovsky presents the reader with an accurate definition of structure as a system based on the inner unity of its components, through mutual relations between these very components. Such a system is not based on relations of symmetry alone, but on those of contrast and dialectic as well.

Stressing the importance of the inner relations between the parts of a literary work, **Mukarovsky** pays no less attention to the concept of poetic language and the relations between the literary work and other structures lying outside it. He maintains that the poeticity of language is attached to certain functions of which the aesthetic is most paramount: it is this which distinguishes poetry, sets it apart from other linguistic functions and thus calls for a special study of its structure.

Mukarovsky also maintains that - like any other psychic content transcending individual consciousness and of a communicative nature, art is a sign. But to say this is not to say that it is a sign identical with its source, namely the mental and psychological state evoked in the receptor. It is a sign attached to reality and aiming at a comprehensive context which is the circumambient social phenomena. Art is not identical with these phenomena; though not separable from them.

Mukarovsky discusses the relation between standard language and poetic language maintaining that the basic mark of distinction between the two lies in the deviationist nature of the latter.

Poetic language deviates from the laws of standard language, violating those phonological, etymological and grammatical rules that convention made customary in non-artistic writing.

Standard language, then, is that background against which poetic language performs, deliberately violating and deviating from its rules. This deliberate violation is realized through a special system, performing an aesthetic function in the poetic work. It is made up of components that constitute in turn the background to the work of art. Other components constitute what **Mukarovsky** calls the foregrounding i.e. prominent elements in the work. Relations of harmony and discord arise within the framework of the inner unity of the work of art.

While stressing the aesthetic function of the poetic language, **Mukarovsky** asserts at the same time that an evaluation of the artistic phenomenon could not possibly take place outside the structure of the work of art. Value is achieved through an interaction and integration of various elements within the framework of a harmonious aesthetic structure.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Issue II and III of the first volume of **Fusul** presented the reader with various methods of literary study, common in our times, one of which being stylistics. Obviously our task in these two issues was drawing the outlines and putting the main configurations of the area under study in relief. It was only natural that we should hark back, this time in more detail, to the subjects touched upon there, devoting a separate issue to each, so that researchers may have ampler scope for further study.

The present issue of **Fusul**, centring on stylistics as its theme, is the starting - point in a plan that would take us a number of years to be satisfactorily fulfilled. Needless to say, this is far from being our last word on stylistics: its different branches call for separate issues of **Fusul**: one devoted to structural stylistics, another to psychological stylistics, and yet a third to statistical stylistics, etc.. This should serve as a pointer to some of our more pressing cognitive needs; to be answered either by this journal or by other organs working in the same field.

The present issue of **Fusul** comprises thirteen studies, arranged in a certain order and taking into consideration developments in the field of stylistics, ever since it came out of the cloak of linguistics up to its turning to textual studies and its merging into the theory of reading.

'Abd 'al-Qāhir 'al-Jurjānī, author of **'Asrār al-balagha** and **Dalail al-ijaz** is probably the maturest writer, in the legacy of Arabic criticism, on the analysis of style and literary text from the point of view of the function of grammar in relation to the order of speech and production of significance. It was therefore natural that this issue should open with two contributions on his work: the first dealing with his theory in its historical framework as related to subject - matter; and the second with his theory in comparison with **Chomsky's**.

The first essay, by **Nasr 'Abū Zeid,** is entitled **'The Concept of Composition or Corstruction (Nazm) According to 'Abd 'al-Qāhir 'al-Jurjānī: A Reading in the light of Stylistics'**. It is, as the title denotes, a reading of **Dalāil 'al-'Ijāz.** while committed to the inner perspective of the text, produced in the fifth century of **hejira** (eleventh century), the writer offers, nevertheless, a hermeneutic reading seeking a significance capable of enriching our present critical consciousness.

As **'Abū Zeid** points out, **'al-Jurjānī** realized that any literary statement is a speech forming part of language, but with certain definable characteristics coming under the category of art. As language, it is subject to the laws of a given tongue. It has a vocabulary signifying certain meanings and acquiring significance in relation to other lexical items governed by rules of grammar. These rules, however, do not exhaust the actual relations that could be established, by the writer or speaker, among the infinite number of possible lexical items.

'Al-Jurjānī could be said to have distinguished, if only implicitly, between **langue** (in the sense of a grammatical system deeply embedded in the consciousness of a given group) and **parole** (in the sense of actual realization of these laws in an act of speech).

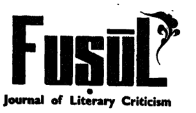
From this initial distinction **'al-Jurjānī** proceeds to formulate his concept of composition or construction (**nazm**) not in terms of linguistic or grammatical correctness, but in terms of artistic or literary qualities. While the rules of grammar dominate all levels of speech, literary speech is the exclusive property of its author, expressive as it is of his own mentality and mode of perception.

'Al-Jurjānī's distinction between 'the principles of grammar and the science of grammar' is based on a further distinction between linguistic structures that may seem equal from the perspective of normative grammar but have idiosyncratic characteristics determinant of the levels of speech. Strating from this premise, **'Abū Zeid** maintains that **'al-Jurjānī's** concept of **nazm** approaches the concept of **style** in its modern sense.

The **nazm**, whose rules are laid by the 'science of grammar', amounts to a 'study of literature' or a 'poetics'.

'Al-Jurjānī allies the capacity for composition with the mental capacity of the speaker. He also likens the relationship between a poet and his lexical items to that of a smith and his raw material. A poet does not start by fixing the meanings of words; rather he re-formulates agreed-upon lexical items and establishes new relations between them. A form is thus produced capable of affecting the significance of words and endowing them

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

STYLISTICS

○ No. 1 - Vol. V ○ October - November - December 1984



مجلة النقد الأدبي

الأدب والفنون

○ المجلد الخامس ○ العدد الثانى ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٥





الأدب والفنون



تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الثاني ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٥

فصول

مجلة النقد الأدبى

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الأدب والفنون

محتويات العدد

أما قبل

.. فما تزال الظاهرة اللغوية فى حياة البشرية واحدة من أكثر الظواهر غرابة وأشدها استعصاء على الاستيعاب ، على الرغم من كل الجهود التى بذلت ومازالت تبذل فى سبيل شرحها والإحاطة بأبعادها . ويكاد يستعصى على العقل أن يتصور حجم التفكير المدون فى هذه الظاهرة ، وما استنفده من طاقات بشرية ، منذ ذلك الزمن البعيد الذى التفت فيه الإنسان إلى ما فى تلك الظاهرة من غرابة وإدهاش ، ومنذ أن أخذ يستخدم اللغة ـ وهذا هو الطريف فى الأمر ، أو هذه هى المفارقة ـ فى محاولة فهم الظاهرة اللغوية نفسها .

والغريب فى الأمر أن هذه الظاهرة ، على الرغم من كثرة ما بذل فى رصدها وتفهمها من جهود ، تزداد مع الزمن تعقيدا وتشابكا ، فتزداد بذلك استعصاء على الاستقصاء والفهم ، وكأن المزيد من الوعى بها ، والمزيد من الجهود المبذولة فى سبيل استكناهها ، يزيدانها ـ ويا للمفارقة !ـ تراكبا وتعقيدا .

على أن الظاهرة اللغوية تجاوز الدائرة الإنسانية ولا تقتصر عليها ؛ فالإنسان « يتكلم » اللغة ، ولكن اللغة تعم الكون على أنحاء وضروب مختلفة . فإذا كانت اللغة فى جوهرها أداة توصيل وتواصل من أجل الفهم والتفاهم ، أو من أجل المعرفة والتعرف ، فإنها تتخذ ـ على مستوى التعين ـ وسائط مختلفة ، وتتشكل فى مفردات وأبنية مختلفة كذلك . ومن ثم تنحل اللغة بما هى جوهر إلى مجموعة لا تكاد تحصى من اللغات الكلامية من جهة ، واللغات غير الكلامية من جهة أخرى .

ولكننا نعرف ـ حتى فى نطاق اللغة الكلامية الواحدة ـ مستويات ونوعيات خاصة من الاستخدام ، تؤذن بتسميتها لغات خاصة . فإلى جانب ما درجنا على وصفه أو تسميته « لغة » الخاصة و« لغة العامة » ، نجد كل واحدة من هاتين اللغتين تتشعب ـ وفقا لنوعيات مستخدميها ـ إلى صور من الاستخدام تتفاوت فى اختلافها قلة وكثرة ، وتسمح ـ كذلك ـ بتسميتها لغات خاصة . إننا نتحدث ـ فى جانب ـ عن لغة النجارين ولغة الحدادين ولغة السباكين وما أشبه ؛ ونتحدث ـ فى الجانب الآخر ـ عن لغة المتفلسفين ولغة العلماء ولغة القضاة أو المحامين أو الكتبة ، كما نتحدث عن لغة الصوفية ، ولغة الشعراء والمتأدبين بعامة ، وما شابه ذلك . أضف إلى هذا وذاك ما نعرفه باسم لغة الخطاب اليومى ، ولغة الصحافة ، ولغة الإذاعة ، ولغة السياسة ، ولغة المنابر (الخطابة الدينية) ، فضلا عن لغة الشارع ، ولغة الحوارى ، وهلم جرا .

كل هذا ، وأكثر من هذا ، فى مجال اللغة الكلامية . أما اللغة غير الكلامية فليست أقل عددا أو تنوعا . إنها لغة الكائنات غير البشرية أو ـ على الأصح ـ لغاتها . وإذا كانت اللغة البشرية تتميز باندماج البعدين الزمانى والمكانى فيها فإن اللغات غير الكلامية تنقسم إلى مجموعتين أساسيتين متمايزتين : مجموعة اللغات التصويتية (الزمانية الصرف) ، ومجموعة اللغات التشكيلية (المكانية الصرف) . وأنواع الحيوان والطير جميعا تستخدم ـ بدرجات متفاوتة ، وبأشكال مختلفة ـ لغة الأصوات (الزمانية الصرف) ، أو لغة الحركة الإيقاعية (أى الزمانية أيضا) ، فى حين تستخدم الطبيعة لغة الشكل واللون ، والضوء والظل (أى لغة المكان) .

وقد حاول أبو العلاء المعرى أن يجد سبيلا إلى الحسم فيما إذا كان الصوت الصادر عن الحمامة ، يكشف عن حزنها أو يعلن فرحتها .

ولم تكن حركة ذهن امرىءالقيس بين الليل الثقيل الممتد والجمل الذى أردف أعجازه وناء بكلكله إلا محاولة منه لفهم لغة الصمت المطبق ، والظلام الكثيف . أجل ؛ إن الطبيعة الصامتة لغة ، شأنها شأن زئير الأسد ، وعواء الذئب ، ونقيق الضفدع ، وتدويم الطيور ، ورقص النحل .

وإذا كانت الصورة المثلى للغة تتحقق عندما تنقل هذه اللغة رسالة من مرسل إلى مستقبل ، فإن تجربة عنترة ـ الشاعرالفارس ـ مع فرسه تحمل دلالة واضحة على اجتهاد الإنسان فى فك شفرة الرسالة التصويتية الصرف ، والرسالة التشكيلية الصرف . إن « تحمحم » هذا الفرس من جهة (وهذا تصويت صرف) ، وسقوط الدمعة من عينه من جهة أخرى (وهذا تشكيل مكانى صرف) ، قد تعاونا على نقل شكواه (الرسالة) إلى صاحبه ، أو هكذا أدرك فيهما عنترة معنى الشكوى .

ليس غريبا إذن أن يصدر الكائن صوتا غفلا ، أو تحدث الطبيعة بنية شكلية أو نسقا لونيا ؛ لكن الطريف حقا هو أن يفهم الإنسان من هذا الصوت معنى ، وأن يستخرج من هذه البنية أو هذا النسق دلالة . وأطرف من هذا أن ينشىءمن عالم الأصوات الصرف لغة منضبطة ، لها مفرداتها ولها أجروميتها (الموسيقى) ، وأن ينشىءمن الحركة والإيقاع لغة أخرى (الرقص) ، ومن الأشكال والألوان والأضواء والظلال عددا من اللغات (التصوير والنحت والحفر والنقش والزخرفة) .

وماذا بعد ؟

تتعدد اللغات التى يتكلمها الكون ،لكن الإنسان وحده هو الذى يجعله معقولا عندما يتبنى الحديث بهذه اللغات ؛ فوراء الكلمة المنطوقة ، والنغمة ، والإيماءة ، والعلامة ، والكتلة ، والشكل ، واللون ، والضوء ـ وراء ذلك كله عقل الإنسان . فإذا تعددت اللغات التى يتكلمها الإنسان واختلفت عناصرها ووسائلها ، فإنها تئول آخر الأمر إلى منطق واحد ، هو منطق الإنسان . وبقدر ما يستكشف الإنسان من هذه اللغات ، ويتقن استخدامها ، تتحقق سيادته للكون .

رئيس التحرير

هذا العدد

● يحدث كثيرا فى تاريخ الفكر البشرى أن يشيع مصطلح ما فى الاستخدام شيوعا واسع النطاق ، وأن تتداوله الأجيال عبر الأزمنة المختلفة وفى الأمكنة المختلفة ، على نحو يحول دون التوقف للسؤال عن حدوده المفهومية ، لما قد يوحى به هذا التوقف من الجهل بما هو شائع ومبذول ومستقر فى الضمير العام . وعلى هذا النحو يفقد المصطلح شيئا فشيئا دلالته المحددة والمنضبطة ـ إذا كان أصلا قد حددت دلالته وضبطت ـ . ثم يأتى زمن يوشك فيه هذا المصطلح أن يحمل من الدلالات بقدر عدد مستخدميه والخطر فى هذا أن يظن الناس ـ حين يتداولون الحديث أو الكتابة ـ أنهم يتكلمون لغة واحدة وإن كانت مقاصدهم منها شتى . وأخطر من هذا أن يرتب كل منهم أفكاره على ما استقر فى وعيه من دلالة للمصطلح ، تختلف فى قليل أو كثير عما استقر فى وعى غيره من دلالات

ويبدو أن مصطلح «الفن» يقع فى رأس قائمة المصطلحات التى تعرضت فى تاريخ الفكر البشرى لهذا النوع من الاستخدام ؛ فقد استخدم الناس منذ القدم هذا المصطلح ، ومازالوا يستخدمونه ، ولكن الشواهد المدونة القليلة نسبيا ، التى خلفها لنا التاريخ ، تؤكد أن المفهوم الموحد والمحدد لهذا المصطلح كان غائبا ، أو كان مضطربا . ومع ذلك فإن المهتمين بالفن لم يكفوا منذ القدم حتى اليوم عن الكلام عن الفنون المختلفة ، وعن محاولة تصنيفها . ومن ثم يستهل هذا العدد بمقال «تاتاركيفتش» عن «تصنيف الفنون» ؛ ومنه نستدل فى وضوح على أشكال من التنوع والتداخل والخلط ، شابت عمليات التصنيف التى قام بها المفكرون منذ عهد الإغريق ، كما نستدل على أن اضطراب هذه التصنيفات إنما يرجع إلى اضطراب مفهومى لمصطلح «الفن» فى أذهانهم .

وقد استخلص تاتاركيفتش من أقوال المفكرين الإغريق والرومان ستة تصنيفات أساسية للفنون ، كانت ـ فى رأيه ـ بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن تتعلق بالتمييز بين الفنون الجميلة المختلفة ، بل لم يبرز منها أى تصنيف للفنون الجميلة بروزا خاصا ، كما أنه لم يظهر أى تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية . ومن أجل ذلك اندرجت الفنون الجميلة فى هذه التصنيفات ، فى أقسام كثيرا ما كانت متضاربة ، ولم تبرز لدى أولئك المفكرين إمكانية أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون .

ولم تأت اجتهادات العصور الوسطى إلا بتنويعات على التصنيفات القديمة ، حيث كانت الرؤية السائدة للفن آنذاك تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة ، فى حين عُدت الفنون الحرة أو الليبرالية فنونا بأسمى معانى الكلمة وأدقها .

ويمضى الكاتب فى تتبع دقيق للتغيرات والتحولات التى طرأت على تصنيف الفنون فى عصر النهضة وفى العصور الحديثة ، منتهيا من ذلك إلى ما تميز به التصنيف فى كل عصر ، ومبرزا فى الوقت نفسه محاولات الخروج فى العصور الحديثة من الاضطراب والتداخل والاختلاط التى اتسمت بها التصنيفات السابقة . ولكنه يعود فى النهاية فيشير إلى أن الأمور عادت فى القرن العشرين ، مع ظهور فنون جديدة لم تعرف من قبل ، ومع تغير المفاهيم الجمالية ، ومحاولات تذويب ما بين العلوم والفنون من تمايز ، والشك فيما إذا كان من الواجب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الحرف اليدوية ـ عادت الأمور إلى التداخل والاختلاط مرة أخرى ، بما يؤذن بإعادة تعريف مصطلح الفن نفسه ، ثم الشروع مرة أخرى فى تصنيف الفنون على هذا الأساس .

● وربما بدا للوهلة الأولى أن عنوان هذا العدد من «فصول» (الأدب والفنون) يتضمن تكريسا ما للتفرقة بين الأدب والفنون ، فى حين أن الأدب يستمتع فى أذهان الخاصة والعامة بكل جدارة بصفة الفن . لكن الحقيقة أن هذا التكريس غير مقصود إليه مطلقا ، وإنما كان إفراد الأدب ـ بكل أجناسه وأشكاله المختلفة ـ عن الفنون فى هذا السياق مجرد طرح لإشكالية تستهدف التوحيد لا التفريق ؛ أى الكشف عن الدائرة العامة التى تجمع بين الأدب بوصفه فنا لغويا (أو كلاميا !) والفنون الأخرى غير اللغوية ، وعن المشخصات الجوهرية والعلاقات العميقة التى تجمع بينه وبينها .

وفى هذا الإطار من التصور لوضع الأدب بين الفنون الأخرى يأتى المقال الثانى فى هذا العدد لكى يناقش «العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى» . وينطلق يوزف شتريلكا ـ صاحب هذه الدراسة ـ من تصور عام يلحظ فى وقت واحد ما يستمتع به كل فن من الفنون من استقلال ذاتى ومن تبادل للتأثير والتأثر بينه وبين الفنون الأخرى . وهذا التأثير ـ فى رأيه ـ يختلف من حيث درجته من حالة إلى أخرى ، ومن عصر إلى عصر . وقد تكفلت دراسات كثيرة بفحص ما حدث عبر التاريخ من حالات التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، وبين الأدب والفنون التشكيلية . على أن التفاعل المتبادل بين الفنون ـ مهما بلغ مداه ـ لن يلغى استقلال كل فن على حدة . وقد ذهبت دراسات أخرى إلى أن الجسر الحقيقى بين الفنون يتمثل فى وحدة المناخ التى تشمل الفنون المتفرقة . لكن القول بوحدة المناخ يبدو غير كاف لشرح العلاقة بين الفنون المختلفة ؛ فالموسيقى ـ مثلا ـ لا تتضمن زمانا آخر غير الزمان الذى تحققه القطعة الموسيقية ؛ أى أن الزمان فى الموسيقى لا يبرز فى الموسيقى على النحو الذى يعرض به فى الأدب .

ويرى شتريلكا أن السؤال المبدئى الذى يلوح هنا على المستوى المنهجى ينصب على مدى إمكان قيام وشائج مشتركة حقيقية وبالغة العمق بين أفراد الفنون المختلفة ، تعمل عمل القوة المحركة التى تنشأ عنها ألوان من التناظر الحقيقى . وعلى الرغم من ظهور بدايات متفرقة فى هذا الاتجاه

فإن الحاجة تظل ماسة إلى دراسة تاريخية مقارنة للفنون ، تحل هذه المشكلات على نحو جامع . (ويمكننا أن نعد ما أشار إليه المقال الأول من هذا العدد من محاولات عبر التاريخ لتصنيف الفنون مهادا طيبا لمثل هذه الدراسة التاريخية المقارنة) . ومن الناحية النظرية يتلخص لب الموضوع في أن الأعمال الفنية التى تظهر فى المكان ، وكذلك الأعمال الموسيقية والأدبية التى تظهر فى الزمان ، تعبر جميعها عن شىء كامن فى النفس الإنسانية .

أما إذا أردنا أن نتفع ــ من الناحية المنهجية النقدية ــ بتضافر الفنون لصالح علم الأدب ، فليس من الضرورى أن ننتهى فورا إلى نسق عام يشمل كل الفنون المختلفة . فالعالم المتخصص فى علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب ، بل بموضوعات الحرفية المختلفة كذلك ، نظرا لكونها تكشف عن التحول العام لعناصر معينة ، وللأشكال التى تعبر عنها .

● وعند هذا المدى يمكننا أن نتمثل إشكالية العلاقة بين الفنون على مستويين ؛ مستوى يتعلق بفكرة المناخ العام الذى يشمل المبدعات الفنية على اختلاف أنواعها ؛ ومستوى يتعلق بطرائق التعبير . وهذا ما يسمح بدراسة هذه العلاقة بين الفنون فى حقبة زمنية بعينها أو عصر بعينه ، وفى بيئة محددة ، كما يسمح بدراستها فى الوقت نفسه دون التقيد بالظروف الزمانية والمكانية .

والمقال الثالث فى هذا العدد كتبته جسيكا برنز بيكورينو J.P.Picorino بعنوان «إحياء الصور . . .» وقدم له محمد عنانى بمقدمة ضافية عن «التصوير والشعر الإنجليزى الحديث» ، انطلق فيها من نظرة تستوعب الإشكالية فى مستوييها فى وقت واحد .

والحق أن التمهيد الذى كتبه عنانى يمكن أن يعد مقالا قائما بذاته ؛ وفيه يتوقف الكاتب عند تيار «المودرنية» ، فيتحدث عن المهاد المعرفى والثقافى الذى قامت على أساسه المودرنية ، وكيف تزامنت تجلياتها فى الشعر وفى الفنون التشكيلية .

فى الحقبة التى بسطت المودرنية فيها جناحها على الإبداع الأدبى والفنى كانت أوربا قد دخلت فى عصر جديد ، أصبح الإنسان فيه مجرد فرد يحيا فى مجتمع بالغ التعقيد ، ولم يعد سيد الكون كما كان يعتقد فى نفسه من قبل . وفى هذه الحقبة برزت الفلسفات التى تدعو إلى تحرير الإنسان من الدين ، كفلسفة نيتشه ، وتوافق معها انفجار معرفى هائل ، فضلا عن الكشوف العلمية ، وارتفاع الدعوة إلى التغيير فى الأوضاع الاجتماعية والثقافية . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع ، وتحل محلها صورة جديدة ، تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات ، وأحيانا الفوضى .

وكان من الطبيعى ــ كما يرى عنانى ــ أن ينعكس هذا كله فى الفنون البصرية والسمعية والأدبية ، فكانت ظاهرة التقارب الشديد بين شتى الفنون ، لا فى الرؤى فحسب ، بل فى أساليب البناء وطرائق التعبير كذلك . وفى مجال الشعر كان قد رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود فى التصوير ، والتماس عناصر التغيير لما هو مألوف ، وتحقيق الدينامية ، واستخدام الأصوات المتعددة ، والتوسل بالرمز ، على نحو جعل من القصيدة مساحات تشبه مساحات الألوان فى اللوحة المرسومة .

ثم يعود الشعر فى هذه المرحلة فيشارك الفنون البصرية الأخرى فى سمة عامة ، هى الثورة على مفهوم المحاكاة ، التى كانت قد حولت المتلقى إلى متلق سلبى . وهكذا اتجه المحدثون من التصويريين إلى تبنى مبادىء التغيير والدينامية وشمولية النظرة . ومن هنا جاء فهمهم للاستعارة بوصفها مركبا زمنيا ، وتحطيمهم للعلاقات اللغوية المستقرة ، ولمنطقية القصيدة ، واهتمامهم بالنظام الداخلى للقصيدة ، الذى لا يتأتى للشاعر إلا بعد تأمل طويل للموضوع ، والاعتماد على الإيقاع النابع من الكلمات ، لا من الأوزان والقوافى ، وتأكيد الجانب الحسى ، بحيث لا ينفصل الفكر عن الشعور .

ثم يأتى مقال بيكورينو ليقف بنا عند حالة بارزة ومشهورة من حالات تأثر الشعر المحدث بالتيار الفنى الذى هيمن على الفن التشكيلى فى زمنه ، متمثلة فى تأثر الشاعر إزرا باوند بالمدرسة التكعيبية .

لقد رفضت التكعيبية فكرة المحاكاة حين تتجه إلى محاكاة الطبيعة ، واستبدلت بها محاكاة عملية الإدراك الحسى نفسها ، معتمدة فى إنجازها الفنى على التفاعل الدينامى بين المعطيات البصرية والذهن التجريدى . وقد عمل باوند على نقل هذا المفهوم إلى الشعر ، وأكد ضرورة أن تقدم اللغة المجازية علاقات جديدة ، تقوم على الكناية . ورفض تعريف شىء ما من خلال شىء آخر . وقد أصبح المجاز لديه علاقة بين مسطحات مختلفة متداخلة ، كما أصبحت الصورة ذات دلالة متغيرة . تقوم على التركيب الذهنى والشعورى بين عناصر متباينة ، لا يوجد بينها سوى ذات الشاعر . وعلى هذا النحو أصبحت القصيدة لدى باوند عرضا للحياة الواعية للشاعر فى تحولاتها الدرامية الدائمة ، وكأنها لوحة تكعيبية مركبة من عدة أسطح . والمثال الذى قدمته بيكورينو على ذلك هو النشيد الرابع والسبعون لباوند ؛ إذ تجتمع فيه التأملات التجريدية ، والانطباعات الحسية المباشرة ، والذكريات المستمدة من حياة الشاعر ومن قراءاته . وفى هذه القصيدة يتمثل نوع من التمزق المكانى والزمانى ، مع الإحالة إلى أشياء خارج القصيدة ، واستخدام مفردات من لغات أجنبية عن اللغة الإنجليزية ، على نحو يتضح فيه اتساع نطاق اهتمامات الشاعر ، وتنوع مصادره ، وتعقد تركيبه الثقافى .

● وفى مسار مشابه تحركت بعد ذلك فى هذا العدد دراسة محمد حافظ دياب عن «جماليات اللون فى القصيدة العربية» . فالألوان تشكل مجموعة من المفردات الأساسية فى لغة فن التصوير . ولكنها تمثل فى الوقت نفسه مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر والأديب بعامة . وهى بذلك تمثل مساحة من الأرض المشتركة بين فنين جرى العرف فى التصنيف العام للفنون على التمييز بينهما .

هل للألوان جماليات خاصة فى الخيال الشعرى ؟

بهذا السؤال يستهل الكاتب مقالته . وهو فى سبيل الإجابة عنه يحاول أن يجدد رؤيتنا للغة اللون من خلال فهمين لها : الأول ، بوصفها بنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، والثانى بوصفها بنية أعمق ، تشف عنها اللغة أو تكثفها فى مجموعة من العلاقات المتبادلة

بين الدوال اللونية ومدلولاتها . ومن ثم راح الباحث يلقى بعض الضوء على المحاولات التى استهدفت توظيف اللون وتطور مراحلها فى الخطاب الشعرى ، فتحدث عن توظيف الدوال اللونية فى سيرورة التطهير بالمعنى الصوفى وفقا لتقاليد العصور الوسطى الشعرية ، وكيف وظف الكلاسيكيون الألوان بما لا يخرج بهم عن المتواتر ، فى حين خضعت الإحالة إلى اللون لدى الرومنتيكين لمشاعرهم الذاتية ، فكانوا يخلعونها على دواله ، مع الاحتفاظ لها بقدر من شخصيتها واستقلالها . وفى حين بحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، ابتعد الشعراء الواقعيون عن المنحى الطبيعى ، عندما قاموا بتوظيف الألوان بطريقة أقل صراحا وأقل طبيعية . أما الرمزيون فلم يقيموا وزنا للثنائية التى ذهب إليها الرومنتيكيون بين دوال الألوان والذات ، من منطلق أن إدراكهم لهذه الدوال كان فى الوقت نفسه إدراكا لذواتهم .

وعلى الرغم مما أشار إليه الباحث من صعوبة استقراء توظيف الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى فإنه يتوقف عند مستويات ثلاثة من التوظيف لها تمايزها ، تتمثل فى هويتها المعجمية ، وهويتها البلاغية ، وهويتها الأنثروبولوجية .

وفى ضوء هذا التمهيد النظرى ينتقل الباحث إلى الحديث عن جماليات اللون فى القصيدة العربية ، فيشير إلى موروث الشعر العربى وما فيه من وفرة فى توظيف اللون على نحو أدى إلى « سجنه » فيما يسمى بالأسلوب ، أو إلى « تحديد إقامته » فى اللغة الشعرية . أما القصيدة العربية الحديثة – فيما يرى الباحث – فقد كانت على العكس من ذلك ؛ إذ شهدت احتفالا بجماليات اللون فى كل اتجاه ، وعلى كل المستويات . وقد تمثلت شواهد هذا الاحتفال – فيما يرى الباحث – فى أمور أربعة : أولها ، الانتقال فى توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤية المركبة ؛ وثانيها ، الانتقال بوظيفة اللون من حدود التجريد إلى منطقة التجسيد فى التشكيل الدرامى : فى الحدث ، والإيقاع ، والحوار ، والتقاطع ، والمزج ، كسرا للتجمع التراكمى للمعطيات الشعرية ، وتحقيقا لنمو رأسى متراكب ؛ وثالثها ، تفجير طاقة الحمولات الصوتية للدوال اللونية ؛ ورابعها ، رفض الإقامة فى المعجم الذاتى لهذه الدوال ، بغية استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجماعة العربية والتاريخ .

وكما اتخذت بيكورينو من شعر إزرا پاوند نموذجا تجريبيا ، كذلك اتخذ دياب هنا نموذجه التجريبى من شعر الشاعر المصرى المعاصر محمد عفيفى مطر .

● ولكن هل خلا الشعر العربى القديم حقا من التعامل مع الألوان على مستويات دلالية مخالفة للعرف وموجهة برؤية الشاعر الخاصة للأشياء ؟

هنا تأتى دراسة محمد عبد المطلب عن « شاعرية الألوان عند امرىء القيس » . وهى فى مستهلها تقف بنا على طبيعة الصور التى رسمها امرؤ القيس – شاعر الجاهلية الأشهر – فى شعره ، وكيف أنها ذات طبيعة مزدوجة . كان امرؤ القيس يعمل – من جهة – على تجسيد صورة يصلها بعالم الأشياء ، ويحاول – من جهة أخرى – الانسلاخ عن واقعه إلى نوع من التصور الفنى الذى يلعب فيه اللون دورا مؤثرا ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأول . ومن ثم يتوقف فهمنا لبعض جوانب شعر امرىء القيس على إدراكنا لكيفية غرسه الألوان فى سياقات تعبيرية ، تشكلت من خلالها المواقف الأساسية لبعض أشعاره .

وبدءاً لا يمكننا – فيما يرى الباحث – أن نؤكد قيام تصور كلى لدى امرىء القيس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أنه كان يمتلك قدرة على الإفادة من هذه التجليات على نحو يتيح لنا كثيراً من التأويلات والتفسيرات التى تأخذ بأيدينا إلى الدلالة الحقيقية لصياغته الشعرية .

ولعل أكبر صعوبة تواجهنا ونحن بصدد الكشف عن تجليات اللون عند امرىء القيس هى أن الألوان عنده ليست محددة الدلالة أحيانا ؛ فقد يستخدم الأبيض أو الأسود أو غيرهما من الألوان دون أن يعنى بذلك مدلول اللون ذاته ، بل قد يرد اللون عنده دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنه يقصد به انعدام اللون .

على أن تتبع اللون فى نتاج الشاعر يبرز له عالما ، حدوده المرأة ، والخمر ، والفرس ، والمطر . وقد تأتى بعد ذلك تنويعات هنا أو هناك ، لكنها تئول فى النهاية إلى تلك المحاور الأربعة ، التى تشكل عالم امرىء القيس على إطلاقه . والشاعر يستخدم فى شعره طائفة من الألوان ، يأتى فى مقدمتها الأسود فالأبيض فيما بينها ، ثم الأخضر والأحمر ، ثم الأزرق فالأصفر . وهو يستخدمها أحيانا فى صور جزئية ، وفى أحيان أخرى فى صورة ممتدة ذات طبيعة ثنائية أو ثلاثية ، وبخاصة عندما يتحدث عن المرأة فى أحوالها المختلفة . والوقوف عند هذا كله من شأنه أن يكشف – فيما يرى الباحث – عن عدم انفصال عالم الألوان عند الشاعر عن عالمه الشعرى بعامة ، كما يكشف عن اتصال هذا العالم اتصالا فنيا ينسلخ فيه الشاعر عن الرؤية المطلقة إلى رؤية خاصة ، يعيد فيها خلق هذا الواقع خلقا جديدا يجعله منتسبا إليه دون غيره . ويكاد يكون اختراق اللغة وخلخلة مواضعاتها من أبرز مميزات هذا العالم ، حتى ليمكن القول إنه خلق لنفسه معجما خاصا ، ليس فى اختيار مفرداته فحسب ، بل أيضا فى تعليق هذه المفردات وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل القدماء يقفون من بعض تجلياته الشعرية موقف الرفض .

● وإلى الآن تظل مجموعة الدراسات السابقة تتحرك فى مستوى الأعمال الفنية المختلفة فى صورتها المنجزة . ولكن إذا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى تناولت ما بين الفنون المختلفة من علاقة وتفاعل قد تحركت على مستوى هذه الصورة المنجزة فإن هناك اتجاها آخر يتحرك على مستوى مغاير ، ويشكل محورا من محاور هذا العدد ، وأعنى بذلك تناول الظاهرة الإبداعية فى الفنون ، أو ما يمكن أن نسميه ديناميات الإبداع .

وهنا تأتى دراسة يحيى الرخاوى عن « الإيقاع ونبض الإبداع » ؛ وفيه يحدد الباحث منطلقه بأنه شخصى خبراتى ، تتحدد أبعاده من ممارسة الباحث فن اللأم Art of Healing ، أو مايسميه فن المواكبة العلاجية ، ومن محاولاته فى مجال القص والشعر والتنظير فى مجال علم

السيكوباثولوجى ، ومحاولاته النقدية . فالنتاج الإبداعى (والإبداع الأدبى واحد من أشكاله) هو ــ من هذا المنظور ــ الصورة المحورية الرمزية للعملية الحركية المتناوبة ، التى يظل عليها التركيب البشرى ، والتى تشمل فى أحد أطوارها تفكيكا ، يهدف إلى إعادة التنسيق على مستوى أعلى ، وذلك من خلال الاستمرار فى تمثل المعلومات الموروثة والمكتسبة تمثلا تدريجيا متصاعدا . ويستخدم المخ معلوماته بطرق عدة ؛ أهمها ــ هنا ــ الحلم والإبداع . وإذا كان الحلم يحاول دائما أن يعيد التنظيم ، ويُحكم التناغم ، ويعزز التعلم فى حالة من الوعى (البديل) النشط ، فإن الإبداع يقوم بالمحاولة نفسها ، سوى أنه ليس دوريا بالضرورة ، كما أنه يتم بقصد إرادى بشكل ما ، وفى حالة « وعى فائق » .

ويرى الباحث أننا إذ نتابع مسار الفرد (الإنسان) فى دورات نموه وقفزات تغيره الكيفى ، ونقيس عليها نمو نوعه تاريخيا ، ثم نختزلها فى دورات حلمه ، ثم نشاهدها فى إنتاجه الإبداعى ، فى الأدب والفن مثلا ، إنما نواجه قانونا عاما له صور مختلفة من التطبيق . ففى الحلم ــ على سبيل المثال ــ يتم التحريك والقلقلة ، وتناثر المعلومات والكيانات المكونة للذات (المخ) . ولنا أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللذين يمكن أن نواجههما لو أن الحالم استطاع أن يرصد هذا المستوى من الحلم . لكنه ما إن يحاول الإمساك بها ، لإعلانها أو حكايتها أو تسجيلها (حتى لنفسه) ، حتى يؤلف منها ما يسمى « حلما » ، على نحو ما شاع عند الناس والمفسرين . وهذا التأليف يختلف أصالة وتزييفا وفقا لدرجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم من المادة المتاحة . والإبداع حتم حيوى (بيولوجى) وحياتى (وجودى) ؛ فهذا ما تؤكده الظاهرة البشرية ومسارها فى تاريخها النوعى والفردى . والإبداع ينبع من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية التى تسمح باستيعاب التنشيط الدورى (بل باستدعائه لاستيعابه) ؛ إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعى ، ومتناقضات الوجود الداخلى والخارجى (معا) بطريقة جدلية ، تخلّق الجديد فى كل مجال بما يلائمه .

وهكذا يلتقى الشعر من حيث هو إبداع بالحلم فى الإيقاع المنظم ، والجرعة المكثفة ، والتنشيط المحرك ، واللغة العيانية/المفهومية معا . والشعر كالحلم عند « يونج » ؛ فهو بديل كشفى وثورى لواقع داخلى وخارجى ، يتحدى باستقراره وجموده .

وإذا كانت الرواية غير الشعر ، من حيث طول النفس ، وتضافر الأحداث وتسلسلها ، فإنها مثله من حيث إنها بسط فاستيعاب مسئول ؛ وكلاهما « ولاف » يتخلق من مادة حية مستثارة حقيقة وعملا (وليست من نسج الخيال الوصى إلا فى العمل الضعيف) . ويكون العمل الروائى واقعيا بقدر ماهو موضوعى ؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وثانوية دور « الخيال » (بالمعنى السلبى) لصالح عمل الولاف الإبداعى مباشرة من هذا الحشد الزاخر فى عالم الواقع الداخلى (الذى هو الواقع الخارجى/التاريخ بشكل ما) .

● واستئنافا لهذا الاتجاه العام فى التعويل على التجربة الشخصية بما لها من حيوية وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات تؤكد ديناميتها ونفيها لكل ماهو ثابت ومتجمد ، تأتى دراسة طارق على حسن عن دور الفنون فى رأب فجوة التخلف ، وإن كانت تتخذ وجهة أخرى نقدية للأوضاع التى انتهت إليها حضارة العلوم المعاصرة .

هذه الدراسة تصف العلوم الإنسانية والبيولوجية وعلوم الطب بالتخلف ، على الرغم من الإنجازات الظاهرية ! التى حققتها . وفى مجال الطب على التعيين يشير الكاتب إلى أن هناك عددا متزايدا من الناس فى معقل بلاد أقصى التقدم الطبى قد أخذوا ينصرفون عن هذا الطب ، كما اعترفت هيئة الصحة العالمية بعجز هذا الطب الحديث عن مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين ، فكان أن اتخذت قرارات لها دلالتها ، تشجع فيها الطرق الأخرى الموازية فى العلاج ، التى تشتمل عليها المعارف والحكم والفنون الشعبية ، كما تشجع على إعادة النظر ، وممارسة معارف الطب العربى واليونانى والهندى والصينى القديم .

وهذه الأزمة فى مجال الطب توازيها أزمة أخرى فى علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس . وتسود هذه العلوم جميعا ظاهرة واحدة ، تتمثل فى البعد عن فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها ، وتكرار نمط القوة المتصاعدة كما وتعقيدا وزيادة فى النفقات . وفى مقابل ذلك نجد المنهج العلمى الذى سيطر حتى مطلع القرن العشرين ، والذى اعتمد على التجزىء والعزل والتثبيت ، قد فجرته دراسات العلماء فى مجال علم الطبيعة وعلوم المادة . لقد أرغمت المادة علماءها على قبول الحركة والإيقاع ، ومفاهيم تأثير الناظر على المنظور ، والمحيط ، ومحصلات التفاعل ، والتكامل ، وغيرها من المفاهيم التى كانت تعد غريبة على العلماء ، لكونها ــ فى زعمهم ــ غير علمية !

هذه المفاهيم التى وصل إليها علماء المادة عبر قرون لم تكن أبدا غريبة على الفنانين ، كتابا أو شعراء أو تشكيليين ، وعلى الأخص موسيقيين ، كما لم تكن غريبة على أهل الحكمة فى أى مكان أو زمان .

إن الحل ــ فيما يرى الكاتب ــ يكمن فى المعرفة المتكاملة ، التى تتحقق فيها إمكانية « التناغم » الطبيعى مع القوى الجذرية الأولية ، أو المعطيات الأساسية « الأبدية » ، عن طريق اشتراك فَصَّى المخ معا فى مرحلة الوعى الحسى ؛ وهو ما لايحققه العلم المعتمد على التثبيت والتجزىء والعزل . ومن ثم يصبح ملاذ البشرية الأخير هو علوم المادة والكون ، أى العلوم التى تحولت إلى فن حليف للفن ، أو إلى فن علمى جديد ، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها كيف ينظر إلى المصدر ، الإنسان ، بوصفه كيانا حيا ونابضا ومتكاملا ، يمارس وعى العقل ووعى القلب معا .

إن نفى الكاتب لصفات التثبيت والتجزىء والعزل عن الفنون المختلفة ، واعتماده صفات المرونة والتغير والحيوية والشمولية لها ، يوشك أن يكون تأكيدا للخصائص الجوهرية ، لا لفنى الموسيقى والدراما فحسب ، بل لفنون الأدب والفنون التشكيلية وغيرها من الفنون .

● وإذا كنا قد رأينا لدى عنانى (وإزرا باوند ضمنا) كيف انتهى الشعر الحديث إلى تأكيد هذه الخصائص ، فإن عواطف عبد الكريم تنقلنا فى مقالها « تعدد التصويت فى الموسيقى » إلى ذلك الفن الذى يقال إن سائر الفنون تطمح إلى مسامتته . وهى تسجل ــ فى مستهل استعراضها التاريخى لتطور التأليف الموسيقى ــ كيف أن إبداع المؤلفات الموسيقية يتحقق عن طريق تنظيم العلاقات النغمية الإيقاعية بين اللحن

و « الهارمونى » ، وكيف أن هذا التنظيم يتم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية ، التى تنتظم فى إطار بنائى معين . وبعد ذلك تشرع الكاتبة فى بيان أنواع التأليف الموسيقى المختلفة ؛ فإلى جانب التأليف أحادى الصوت mono-phonic هناك التأليف الذى يشتمل على مجموعة من الأصوات المتجانسةhomo-phonic ، والتأليف متعدد التصويت poly-phonic ؛ وهى أنواع غالبا ما تتمثل فى إطار العمل الموسيقى الواحد ، ولكن بنسب مختلفة .

ثم تأخذ الكاتبة فى استعراض التطور التاريخى للنوع الموسيقى الأخير بوصفه أكثر الأنواع تركيبا ، على نحو يجعله المرتكز الأساسى فى التأليف الموسيقى السيمفونى . وهنا تقرر الكاتبة أن الحضارات القديمة قد عنيت بالتعبير الموسيقى الإيقاعى ، ولم تلتفت إلى التعبير « الكونتربنطى » متعدد الأصوات إلا فى صورة جزئية ، على نحو ما عرف لدى الإغريق ، ثم فى العصور الوسطى نتيجة لاهتمام الكنيسة بهذا النوع من الموسيقى ، وعلى نحو ما يظهر لدى منظرى الموسيقى العرب القدامى ، أمثال الفارابى وابن سينا والإرموى . لكن هذا الاهتمام المحدود نسبيا قد شكل بدايات تطورت بعد ذلك فى القرن السادس عشر ، واستمر تطورها حتى القرن العشرين ، وانعكس أثرها فى كثير من الأعمال الأدبية الحديثة . « وتعدد الأصوات » فى القصيدة الحديثة والرواية الحديثة ، وتعدد المستويات فى منجزات فن التصوير الحديث ، إنما يعكسان شيئا من هذا التأثير .

● ثم تأتى دراسة محمد عماد فضلى تحت عنوان « بين الأدب والموسيقى » فتحرك فى أذهاننا — جزئيا — بعض المداخل والأفكار التى صادفناها لدى كل من يحيى الرخاوى وطارق على حسن فى مقاليهما السابقين .

فى هذا المقال يعرض الكاتب لنتائج تطبيق المنهج العلمى على ظاهرة الإبداع الفنى فى كل من الموسيقى والأدب ، ثم يعرض للمدخلين الرئيسيين اللذين نهضت عليهما الدراسة النفسية لهذه الظاهرة . وأول هذين المدخلين يعرض للفرد المبدع من خلال تتبع حياته النفسية ، ثم رصد القدرات العقلية والسمات المزاجية له ، ثم درس ما يتوافر من وثائق تاريخية صدرت عنه أو سجلها غيره . أما المدخل الثانى فيرصد فيه الدارس النشاط النفسى للمبدع . وقد توقف الباحث بشىء من التفصيل عند بعض الدراسات التى تتصل بهذين المدخلين ، ثم انتقل من ذلك إلى الحديث عن المراحل التى تمر بها ولادة العمل الفنى ، منبها إلى حقيقة أن لكل عمل فنى « ماضيا » فى حياة صاحبه ، يتحرك فى نفسه عندما يستولى عليه انفعال عميق وشامل ؛ وعند ذاك ينتقل العمل من مرحلة اللاوعى إلى مرحلة عقلية واعية . لكن شرح العملية الإبداعية على المستوى النفسى لم يكن هدف الكاتب الأخير ؛ ذلك أن مشكلته الأساسية التى يتحرك نحوها إنما تتمثل على وجه التحديد فى تبيان المصدر الجامع والمؤلف بين الأدب والموسيقى ، أو بين الكلمة حين ترتفق باللحن أو حين تصبح لحنا موسيقيا . وهو فى سبيل ذلك يتجه إلى معطيات علم الفسيولوجى ، حيث يعرض للخلفية التشريحية لوظيفة اللغة ، فيذكر أن المناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة تتمثل فى نصف المخ الأيسر عند غالبية الأفراد الذين يستخدمون اليد اليمنى للكتابة ، وعكس ذلك عند من يستخدمون اليد اليسرى . وتعرف هذه الظاهرة تحت عنوان « سيادة نصف المخ الأيسر » . أما الخلفية التشريحية للوظيفة الموسيقية — كما يذكر الباحث — فهى أكثر تعقيدا ؛ إذ إن إدراك الموسيقى يتحقق فى النصف الأيمن من المخ ، وكذلك أداؤها . وهنا تكشف الملاحظة عن الفارق فى الأداء اللغوى للكلمة الملحنة موسيقيا ، والكلمة المؤداة دون تلحين .

فإذا ما انتهى الباحث من شرح هذه الملاحظة الدقيقة راح يعرض لأوجه التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، فتوقف عند المؤرخين الذين يسجلون تواكب مراحل التطور فى كلا الفنين عبر العصور ، مبينا كيف كان الشكل الموسيقى السيمفونى بالنسبة للروائيين مؤثرا فى عناصر البناء الروائى ، وكيف انعكس قالب المتواليات فى الموسيقى الغربية فى بعض الكتابات الأدبية . وفى هذا السياق يعرض الباحث أخيرا للعلاقة بين طبيعة اللغة العربية وموسيقى الشعر ، وتجاوب هذه الموسيقى مع الإيقاعات المركبة ، التى تتميز بها الموسيقى الشرقية .

● وتقودنا دراسة محمد عماد فضلى إلى دراسة أخرى لكارولين روبرتس فينلى تحت عنوان « شوستاكوفتش والترجمة الأوبرالية : الأنف » . ذلك أن هذه الدراسة تعالج كذلك الصعوبات التى تنشأ عند ترجمة النص اللفظى (ليبرتو) لإحدى الأوبرات . وترى صاحبة الدراسة أن ترجمة الليبرتوتقتضى فحص قضيتين ترتبطان بالترجمة : أولاهما ، الإعداد adaptation ؛ أى ترجمة عمل أدبى (قصة ، قصيدة ، دراما .. الخ) إلى المسرح الأوبرالى . وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالى — وقد لا يكون — فى اللغة نفسها التى كتب بها النص الأصلى ؛ وثانيتهما ، مشكلة ترجمة النص الأوبرالى من لغة إلى أخرى .

ومن خلال نص أوبرا «الأنف» لديمترى شوستاكوفيتش ، المعد عن قصة قصيرة بعنوان «الأنف» لجوجول ، تتعرض الباحثة للصعوبات التى يواجهها معد الأوبرا أو مترجمها ، لاسيما أن الليبرتو يحتاج إلى الإيجاز الشديد ، نظرا للفروق بين نطق الكلمة والأداء الموسيقى من حيث الزمن . هذا فضلا عن أن المبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية هو أنها ينبغى أن تقوم دائما على أساس تحليل المدونة الموسيقية ، فلا تعاد كتابة الموسيقى لكى تتلاءم مع النص المترجم ، بل ينبغى أن تتوافق الترجمة مع الموسيقى . وفى هذه الحالة يحدث عكس ما يحدث عند تأليف ألحان الأوبرا لأول مرة . ومن ثم يواجه المترجم صعوبات جمة ؛ إذ يتحتم عليه — فى كل سطر يترجمه — أن يعثر على جملة معادلة فى اللغة التى يترجم إليها ، بحيث تحتفظ بمعنى النص الأصلى ، وعدد مقاطعه ، وقافيته .

ومن خلال ترجمة نص جوجول إلى نص أوبرالى فى الروسية ، وترجمته من الروسية إلى الإنجليزية ، تناقش الباحثة عددا من المشكلات التفصيلية ، مستندة فى ذلك إلى بعض الأمثلة ، التى رأت فى ترجمتها الإنجليزية قصورا — على نحو أو آخر — عن النص الأصلى .

● وإذا كانت الدراسات السابقة قد ألمت بتصنيف الفنون وبالخصائص الجوهرية المشتركة بين هذه الفنون ، والمحركات النفسية لإبداعها ، كما تعرضت لعلاقات التأثير والتأثر بين الأدب والتصوير ، والأدب والفنون التشكيلية ، والأدب والموسيقى ، والأدب والأوبرا — فإن الدراسة الأخيرة فى هذا العدد ، التى كتبها يحيى عبد التواب بعنوان «فن الباليه والأدب» تتناول العلاقة المتشابكة بينهما .

إن قدرا كبيرا من عروض الباليه يعتمد على نصوص أدبية ؛ وهذا من شأنه أن ينشىء عددا من المشكلات المتصلة بترجمة اللغة فى الأدب إلى حركة فى الباليه . وقد تتبع الكاتب التطور التاريخى لهذه العلاقة ، معينا أزمنة ازدهارها وأفولها ، والأسباب التاريخية والفنية التى حددت صعود الخط البيانى لهذه العلاقة أو هبوطه .

لكن هناك جانبا آخر يربط بين الأدب والباليه ، ويتمثل فى «السيناريو» الذى يعد فيه العمل ، قبل أن يمر بمراحل الإعداد الموسيقى والتصميم الحركى «الكوريوجرافيا» ، وتصميم «الديكور» والملابس وغيرها . ويبدأ هذا السيناريو على صورة مشروع قابل للتعديل ، يضع فيه الكاتب تصوره للأحداث الرئيسية ، وللصراع الأساسى الذى يبرزه العرض ، وتطور هذا الصراع ، كما يرسم ملامح الشخصيات الفكرية والنفسية . ويقترب مفهوم هذا البناء الفنى من مفهوم البناء الدرامى فى المسرح ، كما يتداخل فى الوقت نفسه مع مجال فنى آخر هو الموسيقى ؛ إذ يستعاض فى الباليه عن التعبير اللفظى بإبراز حدة الانفعال أو هدوئها عن طريق التغيير فى سرعة الحركة والإيقاع .

وعلى الرغم من التشابك الواضح بين مفهوم البناء الدرامى فى الباليه ومثيله فى الفنون الأخرى فإنه يحتفظ لنفسه بسمته الخاصة ، التى تتمثل فى اعتماده الحركة فى الفراغ أساسا وأداة للتعبير ، تتحدد عن طريقها القيمة الفنية للعرض ، ويتجسد المضمون من خلالها ، متضافرة بلاشك مع العناصر الأخرى .

ترى هل تتحقق من خلال هذه الدراسات جميعا تلك المقولة التى ترد الفنون جميعا إلى عنصر جوهرى واحد هو الموسيقى ، أو ـــ على وجه التحديد ـــ الإيقاع ؟

تصنيف الفنون*

ف . تاتاركيفتش**

ترجمة : مجدى وهبة

١ . فى العصور القديمة

إن تاريخ تصنيف الفنون أمر معقد لأسباب متعددة أهمها أن مفهوم الفن قد تغير . فإن الفكرة القديمة الكلاسيكية كانت تختلف عن فكرتنا الآن من وجهتين على الأقل :

أولا : لأن الفكرة القديمة لم تهتم بما ينتجه الفن قدر اهتمامها بعملية الإنتاج بالذات وخاصة بالقدرة على الإنتاج ، فكانت دائما مثلا تشير إلى مهارة المصور أكثر مما تشير إلى الصورة نفسها .

وثانيا : أنها لم تكن تشمل المهارة « الفنية » فحسب وإنما تشير كذلك إلى أية مهارة بشرية فى إنتاج الأشياء مادامت تعد إنتاجا منظماً وخاضعا لقواعد معينة . وهكذا كان نظاما للمناهج المنتظمة فى الصنع أو الفعل ، كما كان عمل المعمارى أو المثال يطابق هذا التعريف ، بل كان يطابقه أيضا عمل النجار أو النساج لأن كلا من هؤلاء كان يعمل بنفس القدر فى حقل الفن ، فكان الفن ، فى ضوء هذا ، أمرا عقليا يفترض المعرفة ولم يعتمد قط على الإلهام أو الحدس أو الخيال . وكان هذا هو مفهوم الفن المعبر عنه فى مؤلفات العلماء الإغريق والرومان . فقد عرف أرسطو الفن بأنه « القدرة على إنجاز شىء إنجازا معتمدا على الفهم اللائق » . وبعده بعدة قرون فسر كونتليان Quintilianus الفن على أن أساسه المنهج والنظام (via et ordine) . وقال جالينوس : « الفن مجموعة منسقة من القواعد العامة (Ars est systema praeceptorum universalium) ؛ أما أفلاطون فقد أكد عقلانية الفن بقوله « إنى لا أسمى الفن عملا غير عقلانى » . أما الفلاسفة الرواقيون فكانوا يعطون أهمية خاصة لمجموعة منسقة وثابتة من القواعد فى الفنون ، واقتصروا فى تعريف الفن على أنه منظومة . أما أرسطو فقد أبرز فكرة أن المعرفة التى هى أساس للفن ليست سوى معرفة عامة .

فليس هذا المفهوم القديم للفن غريبا علينا وإنْ كان يظهر ثانية فى يومنا هذا بأسماء مختلفة كالمهارة الفنية ، أو الصنعية (craft) ، أو الدربة أو الحذق (skill) ، أو الأساليب التقنية (technique) . وكانت الكلمة اليونانية القديمة للفن هى « تخنى » (techne) . ولا شك أن المصطلح الحديث technique أو الأساليب التقنية أو « المهارة الفنية » أقرب دلالة على المفهوم القديم للفن من الكلمة (الإنجليزية أو الفرنسية) الحديثة "art" التى جرى استعمالها الآن على أنها إشارة مختصرة للفنون الرفيعة أو الجميلة . أما قدماء الإغريق فلم يكن لهم مصطلح خاص للفنون الرفيعة أو الجميلة ، أو هم لم يعدوها متميزة عن غيرها من الأساليب الفنية أو التقنية ؛ فكانوا يخلطون بين الفنون الرفيعة والصناعات اليدوية ، لاقتناعهم أن العمل الذى يقوم به المثال لا يختلف فى جوهره عن العمل الذى يقوم به النجار ؛ إذ يتميز كل منهما بصفة واحدة هى الحذق . وعلى ذلك فإن المثال والمصور ، مع كونهما يعملان فى وسيطين فنيين مختلفين بأساليب فنية مختلفة ، لا يشتركان إلا فى أمر واحد هو أن إنتاجهما أساسه الحذق . وكذلك الحال بالنسبة للصانع الفنى وإنتاجه . ويترتب على ذلك أن أى مفهوم عام من شأنه أن يشمل الفنون الرفيعة لا بد أن يمتد إلى الصناعات الفنية التطبيقية فى الوقت نفسه .

وكان الإغريق يعدون العلوم والصناعات الفنية جزءا لا يتجزأ من ميدان الفنون عامة . وكانت علوم الهندسة أو النحو تمثل مجالات من المعرفة أو منظومات عقلانية أساسها القواعد أو مناهج الصنع أو الأداء ؛ فلا شك إذن أنها كانت تندرج تحت مصطلح الفن . أما شيشرون فكان يقسم الفنون إلى تلك التى تدرك الأشياء إدراكا (-ani

---

* **بحث أدمج فى موسوعة تاريخ الأفكار « Dictionary of the History of Ideas » ، المجلد الأول .**

** **تاتاركيفتش ف . W.Tatarkiewicz أستاذ بجامعة وارسو وعضو المجمع البولاندى للعلوم والآداب ، وأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا (بركلى) ١٩٦٧ - ١٩٦٨ .**

(mo cernunt وتلك التى تصنعها (Academica, II, 7, 22) ، أما اليوم فنطلق على النوع الأول اسم « العلوم » لا « الفنون » .

وكانت كلمة art فى دلالتها الأصلية تشمل أكثر مما تشمله فى وقتنا هذا ، إلا أنها كانت أيضا ، وفى الوقت نفسه ، تشمل أقل مما تشمله الآن ؛ لأنها كانت تستبعد الشعر من نطاقها ؛ فكان الظن الشائع أن الشعر تنقصه السمة المميزة للفن ؛ لأنه كان يبدو كأنه لا يخضع للقواعد بل كان يبدو كأنه أمر يتعلق بالإلهام وبقدرة الفرد على الإبداع الفنى ؛ فكان الإغريق يرون أن هناك علاقة نسب بين الشعر والنبوة أكثر وضوحا من العلاقة بين الشعر والفن ؛ فالشاعر عندهم كان بمثابة منشد الملاحم (bard) ، أما المثال فكان بمثابة صانع فنى حاذق .

وكان الإغريق يُدْرِجون الموسيقى مع الشعر فى مجال الإلهام . فكان هناك فى رأيهم شبه صلة نسب بين الفنين ؛ إذ كان كلاهما يعد نوعا من الإنتاج الصوتى ، وكان لكليهما ما يمكن أن يعد سمة « الهذيان » ، بوصفهما منبعين من منابع الجذب النفسى . ومن ناحية أخرى كانا يمارسان ممارسة مشتركة ؛ لأن الشعر كان يُنشد أو يُرتل ، أما الموسيقى فكان يُعَبر عنها بالغناء ، أى التعبير الصوتى . كما كان كل منهما عنصرا مهما من عناصر الطقوس السرية للشعائر الدينية آنذاك .

وقبل أن تتحدد فكرة الفن القديمة كان لابد من حدوث أمرين أولا ؛ إدماج الشعر والموسيقى فى الفن (art) فى الوقت الذى اسْتُبعِدت فيه منه العلوم والصناعات اليدوية . فالأمر الأول حدث قبل نهاية العصور القديمة ؛ لأن الشعر والموسيقى كان يمكن أن يعدا مُدْمَجين ضمن الفنون بعد كشف قواعدهما مباشرة . وقد حدث ذلك مبكرا فيما يتعلق بالموسيقى ؛ إذ إن الفلاسفة الفيثاغوريين قد اكتشفوا القواعد الرياضية للتوافق الصوتى أو لانسجام الألحان . ومنذ ذلك عُدّت الموسيقى فرعا من المعرفة إلى جانب كونها فنا من الفنون .

أما الصعوبة الكبرى فقد جاءت عند محاولة إدراج الشعر تحت مفهوم الفنون . لقد كانت الخطوة الأولى قد أنجزت بفضل أفلاطون ؛ لأنه اعترف أن الشعر نوعان ؛ ذلك الشعر الذى ينبع من « السورة الشاعرة » ؛ وذلك الشعر الذى يأتى من المهارة الأدبية ؛ أو بعبارة أخرى ما أسماه بالشعر « الهذيانى » وما أسماه بالشعر « التقنى » أو الفنى . فالثانى فى رأيه فن (art) أما الأول فلا يمت إلى الفن بصلة . كما أنه لم يعد غير النوع الأول شعرا حقا . أما أرسطو فقد قام بالخطوة التالية عندما تقدم بعدد كبير من القواعد لنظم الشعر إلى حد أنه هو وخلفاءه لم يخالجهم شك فى أن الشعر فن . وهو — على حد قوله — فن محاكاة : « فإن الشاعر مُحَاكٍ مثله مثل المصور أو أى مُحَاكٍ غيره » (فن الشعر ١٤٦٠ ب - ٨) .

ويلاحظ على العكس من ذلك أن الصناعات الفنية (crafts) والعلوم (sciences) لم تُستبعد من ميدان الفن فى العصر الإغريقى الكلاسيكى ، كما أنها لم تستبعد كذلك فى العصر المتأغرق (الهلينستى) ولا العصور الوسطى ولا عصر النهضة . على أن المفهوم الكلاسيكى القديم للفن بقى فى الأذهان أكثر من ألفى سنة . ويلاحظ أن مفهومنا نحن للفن ما هو إلا ابتكار حديث نسبيا . وفى العصور القديمة كانت هناك محاولات كثيرة لتصنيف الفنون ، وكانت كل هذه المحاولات تصنف الفن بأوسع معانيه غير مقتصرة على مفهوم الفنون الرفيعة أو الجميلة وحده . وأول تصنيف يرجع إلى الفلاسفة السوفسطائيين ؛ وقد نسج على منوالهم أفلاطون وأرسطو والمفكرون فى العصرين الهلينستى والرومانى .

١ — أما الفلاسفة السوفسطائيون فكانوا يميزون بين نوعين من الفنون : تلك التى تمارس من أجل نفعها ، وتلك التى تمارس من أجل المتعة التى تقدمها . وبعبارة أخرى كانوا يميزون بين الفنون على أساس ما هو منها ضرورى للحياة وما هو منها مصدر للترفيه . وكان هذا التصنيف يلقى قبولا واسعا . أما العصر الهلينستى فقد ظهر فيه هذا المفهوم على نحو أكثر تطورا ؛ فقد أضاف فيثاغورس إلى الفنون النافعة والممتعة نوعا ثالثا هو تلك الفنون التى تمارس من أجل إدراك الكمال . وكان يعدها « فنونا كاملة » لا ما نسميه بالفنون الرفيعة أو الجميلة وإنما ما نسميه بالعلوم (أى الرياضة أو الفلك مثلا) .

٢ — أما أفلاطون فكان أساس تصنيفه كون الفنون المختلفة تتصل بالأشياء الحقيقية بعلاقات مختلفة . فبعضها يأتى بأشياء مُنْجَزة مثلما يكون الحال بالنسبة لفن العمارة ؛ وبعضها يحاكيها ، كما هى الحال بالنسبة لفن التصوير . ولقى هذا التضاد بين الفنون « المنتجة » والفنون « المحاكية » قبولا فى العصور القديمة . واستمر الحال على هذا النحو حتى يومنا هذا . وهناك تصنيف آخر لأفلاطون وهو ذلك الذى يميز بين الفنون التى تأتى بما أسماه أشياء حقيقية مثل المعمار ، وتلك التى لا تأتى إلا بالصور أو التماثيل مثل التصوير . على أنه يلاحظ أنه بالنسبة لأفلاطون لم يختلف هذا التصنيف عن ذلك الذى سبقه ؛ فالمحاكاة للشىء لم تأت إلا بصورة له . أما تصنيف أرسطو للفنون فلم يختلف إلا قليلا عن ذلك الذى أتى به أفلاطون ؛ فإنه قد ميز بين تلك الفنون التى « تكمل » الطبيعة وتلك التى تحاكيها . وكان هذا التمييز بمثابة صيغة مثلى فى نظره لتلك التفرقة التى أتى بها أفلاطون .

٣ — أما التصنيف الذى حاز أكبر حظ من الشيوع فى الآونة القديمة فكان ذلك الذى يقسم الفنون إلى « حرة » أو « إنسانية » (liberal) ، و « عامية » أو « سوقية » (vulgar) . وكان هذا اختراعا يرجع أصلا إلى الإغريق ، وإن كان يعرف عامة فى صيغته اللاتينية بالفنون الليبرالية (artes liberales) ، والفنون العامية (artes vulgares) . ولا شك أن هذا التصنيف يرجع السبب فيه إلى الظروف الاجتماعية فى اليونان أكثر من أى تصنيف آخر . وكان أساسه أن بعض الفنون يحتاج إلى جهد جسمانى لا يحتاج إليه غيره من الفنون . وهذه تفرقة كان الإغريق يعلقون عليها أهمية كبرى . والسبب فى ذلك أنه بمثابة تعبير عن المثل العليا لنظام اجتماعى أرستقراطى ، وعن احتقار الإغريق وتقتذ للعمل الجسمانى وتفضيلهم للنشاط الفكرى البحت . وهكذا كانت الفنون « الليبرالية » « أو العقلية » إذن تَعُدّمجموعة من الفنون ليست متميزة فحسب ، بل أهم شأنا من غيرها . ومع ذلك يلاحظ أن الإغريق كانوا يعدون علمى الهندسة والفلك ضمن الفنون « الليبرالية » وإن كانا قد أصبحا يندرجان تحت العلوم فى الآونة الحديثة .

ومما لا يمكن الجزم به هو الإشارة إلى أول من ابتكر تصنيف الفنون إلى « لبرالية » و « عامية » ؛ فلا نعرف إلا أسماء بعض المفكرين اللاحقين الذين قد أخذوا بهذا التصنيف . والذى أخذ بها بل تطورت

على يده هو جالينوس العالم الطبيب الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى . وبعد ذلك أخذ الإغريق يطلقون على الفنون « اللبرالية » اسم الفنون « الدائرية » أو العامة . وهذه الكلمة "encyclic" تكاد تكون مرادفة للكلمة الحديثة « موسوعية » 'encyclopaedic' التى ترجع إلى معنى أصلى هو « ما يُكَوِّن دائرة » . والمقصود هنا تلك الدائرة للفنون التى لا بد للإنسان المثقف من أن يقف عليها . وقد أضاف بعض العلماء القدامى مجموعات أخرى من الفنون إلى تلك التى سميت لبرالية وعامية ؛ فقد أضاف سينكا (Seneca) مثلا تلك الفنون التى تعلم النشء (pueriles) وتلك التى ترفه عن الإنسان (Ludicrae) . وبعمله هذا قد أدمج فى الواقع نوعين من التصنيف ؛ تصنيف جالينوس ، وذلك الذى كان الفلاسفة السوفسطائيون قد أتوا به ؛ فكان تصنيفه الرباعى أقرب إلى الكمال وإن كانت تنقصه الوحدة .

٤ ــ وهناك تصنيف آخر جاء به كونتليان (Quintilianus) ؛ فهذا العالم الرومانى لعلوم البلاغة ، الذى عاش فى القرن الأول الميلادى ، قد اعتمد على فكرة أتى بها أرسطو ، وقسم الفنون على أساسها إلى مجموعات ثلاث . فى الأولى أدرج تلك التى لا تتعدى دراسة الأشياء ، وأسماها الفنون « النظرية » ، ومنها ـ فى رأيه ـ الفلك على سبيل المثال . أما المجموعة الثانية فلم تشمل إلا تلك التى تتألف من فعل أو عمل (actus) يؤديه الفنان من غير أن يضيف شيئا جديدا . وقد أسمى كونتليان هذه المجموعة بالفنون « العملية » ، ضاربا لها مثال الرقص . والمجموعة الثالثة تشمل الفنون التى تأتى بأشياء تبقى حتى بعد ما ينتهى الفنان من عمله ، وأسمى هذه بالفنون المبدعة أو المنتجة (poietic) . وترجع هذه التسمية إلى الفعل اليونانى poiein الذى يعنى « يفعل » أو « ينتج » ، وقد ضرب لها مثال فن التصوير .

وقد وجدت لهذا التصنيف صور مغايرة عدة ؛ فقد أضاف إليه ديونيسيوس ثراكس (Dionysius Thrax) ، وهو أديب من العصر الهلينستى ، مجموعة أسماها بالفنون « المنجزة » (apotolestic) . وهذه كلمة يرجع معناها إلى فكرة « الإتمام » . ولم تكن هذه إلا تسمية مرادفة للفنون المبدعة (poietic) . أما عالم النحو لوسيوس تاريوس (Lucius Tarrhaeus) فقد أضاف إلى الفنون « المنجزة » مجموعة الفنون « العضوية » أو « الأدائية » (organic) ؛ أى تلك الفنون التى تستخدم أداة (فكلمة organon باليونانية تعنى أداة أونبيطة) ، وضرب لها بالعزف على الناى مثلا . وهو بذلك قد أثرى تصنيفها إلا أنه نال من وحدتها فى الوقت نفسه .

٥ ــ أما شيشرون فقد استعان بكثير من التصنيفات التى يرجع أغلبها إلى العرف الإغريقى القديم ، ويشمل ذلك تصنيفا يبدو على جانب من الطرافة . لقد جعل شيشرون أهمية كل فن من الفنون أساسا لتصنيفه ، ولذلك ميز بين ما أسماه الفنون الكبرى (artes maximae) ، والوسطى (mediocres) ، والصغرى (minores) . وألحق شيشرون بالكبرى فنى الحرب والسياسة ، ونسب إلى الوسطى الفنون الذهنية البحت ، مثل العلوم بعامة ، والشعر وفن الخطابة . أما المجموعة الثالثة « الصغرى » فألحق بها التصوير والنحت والموسيقى والتمثيل المسرحى وألعاب القوى . وبذلك عَدّ الفنون الجميلة ضمن الفنون الصغرى .

٦ ــ وفى أواخر العصر القديم اضطلع أفلوطين بعمل تصنيف للفنون مرة أخرى . وكاد هذا التصنيف يدرك حد الشمول عندما ميز بين مجموعات خمس من الفنون : (١) تلك الفنون التى تأتى بأشياء ملموسة مثل فن العمارة ؛ (٢) تلك الفنون التى تساعد الطبيعة مثل الطب والزراعة ؛ (٣) تلك الفنون التى تحاكى الطبيعة مثل فن التصوير ؛ (٤) تلك الفنون التى تهذب سلوك الإنسان أو تزينه مثل علوم البلاغة والسياسة ؛ (٥) الفنون الذهنية « البحت » مثل الهندسة . على أن هذا التصنيف الذى يبدو كأنه ينقصه مبدأ للتقسيم (principium divisionis) ، مبنى على أساس درجة الروحانية الكامنة فى الفنون ؛ فهو بمثابة نظام سُلَّمى أو تدرجى (hierarchy) يبدأ بما كان يعده أفلوطين مجرد فن مادى ، هو فن العمارة ، وينتهى بالهندسة التى كان يعدها روحية بحتة فى مغزاها .

وخلاصة القول أن الحضارتين الإغريقية والرومانية عرفتا ستة تصنيفات على الأقل للفنون وإن كان أغلبها يتعلق به صور مغايرة بعض المغايرة : (١) تصنيف السوفسطائيين المبنى على أغراض الفنون ؛ (٢) تصنيف أفلاطون وأرسطو الخاص بالعلاقة بين الفن والواقع أو الحقيقة (٣) تصنيف جالينوس الخاص بالجهد الجسمانى الذى يتطلبه كل فن من الفنون ؛ (٤) تصنيف كونتليان المهتم بما تأتى به الفنون من أشياء ؛ (٥) تصنيف شيشرون الخاص بالقيم الموجودة فى الفنون ؛ (٦) تصنيف أفلوطين المتعلق بدرجة روحانية كل منها .

وكانت كل هذه التصنيفات بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن متعلقة بالتمييز بين الفنون الرفيعة أو الجميلة المختلفة . ويضاف إلى ذلك أنه لم يبرز أى تصنيف مما ذكرناه للفنون الجميلة بروزا خاصاً ، كما أنه لم يحدث تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية (crafts) ، بل على العكس من ذلك ؛ أصبحت الفنون الجميلة بحسب هذه التصنيفات تظهر فى أقسام كثيرا ما كانت متضاربة . (أ) لذلك نجد أن الفلاسفة السوفسطائيين قد عدوا العمارة فنا نافعا فى حين أن التصوير فى رأيهم لم يكن إلا فنا يمارس من أجل المتعة . (ب) أما أفلاطون وأرسطو فقد عدا العمارة فنا منتجا والتصوير فنا محاكيا . (ج) أما الفنون « الحرة » أو « اللبرالية » (« الدائرية » على حد تقسيم الإغريق فى عصورهم المتأخرة) فكانت تشمل الموسيقى وعلوم البلاغة ، ولكنها لم تشمل فن العمارة أو التصوير . (د) وفى تقسيم كونتليان عد الرقص والموسيقى فنين « عمليين » ، فى حين أن العمارة والتصوير كانا من الفنون المبدعة (poietic) أو المنجزة (apotelestic) . (هـ) ولم يعد شيشرون أيا من الفنون « الليبرالية » ضمن الفنون الكبرى (maximae) ، كما عد فنى الشعر والبلاغة ضمن الفنون الوسطى (mediocres) . أما كل ما عدا ذلك من الفنون الرفيعة فقد عدها من الفنون الصغرى (minores) . (و) وفى تصنيف أفلوطين انقسمت الفنون الرفيعة أو الجميلة بين مجموعته الأولى ومجموعته الثالثة .

ولذلك لم تتناول الحضارة القديمة فكرة إمكان أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون . على أنه قد يوجد نوع من العلاقة بين فهمنا الحديث لِكُنْه الفنون الجميلة والفهم القديم للفنون « الحرة »

أو الفنون من أجل الترفيه أو فنون المحاكاة أو الفنون « المنجزة » أو الإنجازية . ومع ذلك فإن كل هذه المفاهيم القديمة كانت أوسع مجالا من مفهوم الفنون الجميلة الحديث . ويمكن القول إنها كانت فى الوقت نفسه تتميز بمجال أفقى أضيق من آفاقنا نحن . فكانت تنتمى بعض الفنون « الحرة » وبعض فنون الترفيه وبعض فنون الإنجاز (لا كلها بطبيعة الحال) إلى تلك المجموعة التى نسميها الآن بالفنون الجميلة . وليست فكرة الحرية أو الترفيه أو المحاكاة أو الإنجازية ضمن الصفات التى نرى ضرورة توافرها فى الفنون بمعناها الحديث الأضيق ، إلا أن فكرة المحاكاة هى أقرب الصفات إلى ما نقصده الآن بالصفات التى يجب توافرها حتى يكون الفن فنا . ولا شك أن مؤرخ الفكر قد يجد نفسه مضطرا لاستنتاج أن القدماء قد أخذوا فى حسبانهم كل الاحتمالات المعقولة فى تصنيفهم للفنون فيما عدا التقسيم إلى فنون رفيعة وفنون تطبيقية .

٢ — فى العصور الوسطى

لقد ورثت العصور الوسطى فكرة الفن القديمة واستخدمتها استخداما نظريا وعمليا ، فعد الفن حينذاك بمثابة حالة سلوكية طبيعية ومميزة (habitus) . لقد عرف القديس توما الإكوينى الفن بأنه « تنظيم يأتى به العقل » . أما دانزسكوت (Duns Scotus) فقد عرفه بأنه « الفكرة الصحيحة لما يجب أن يُنْجز أو يُنْتج (ars est recta ratio factibilium (Col. I, n. 19) كما عرفه أيضا بأنه « الحالة أو الاستعداد الفكرى للإنتاج المبنى على مبدأ صحيح ars est habitus cum vera ratione factivus » (Opus Oxoniense, I, d. 38, n. 5) . ولاشك أن الفنون فى العصور الوسطى كانت تحكمها مبادىء ثابتة وقواعد وضعتها النقابات الحرفية . ويقول هوجو دى سانت فكتور (Hugo de St. Victor) بهذه المناسبة : « إن الفن يمكن عَدّه لونا من المعرفة التى تتألف من قواعد أومبادىء منتظمة » . «ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit" (Didascalicon, II)

وهكذا كانت هذه الرؤية للفن السائدة فى العصور الوسطى تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة أو الرفيعة . أما الفنون « الحرة » أو الليبرالية (liberal) فهى التى عدت وقتئذ فنونا بأسمى معانى الكلمة وأدقها ؛ لأن كلمة « فن » إذا جردت من الصفة كانت تعنى حيذاك الفن الحر . وكانت الفنون « الليبرالية » السبعة هى المنطق ، والبلاغة ، والنحو ، والحساب ، والهندسة ، والفلك ، وقواعد الموسيقى (ومعها علم الصوتيات) ؛ وكانت هذه الفنون كلها (بحسب مفهومنا) علوما لا فنونا . ومع ذلك كانت العصور الوسطى تهتم أيضا بالفنون التى لم تدخل فى حيز الفنون الحرة ، ولم تعبر عن أى احتقار لها لكونها فنونا عامية أو شعبية ، وإنما أسمتها بالفنون « الميكانيكية » أو الآلية . فكان العلماء المدرسيون منذ القرن الثانى عشر يحاولون تصنيف هذه « الفنون » ، محددين منها سبعة حتى تقابل الفنون « الحرة » السبعة التقليدية . وهذا ما فعله العالم رادولف أردنز (Radulphus Ardens) فى كتابه « مرآة الكون » (Speculum Universale) . وهذا ما فعله هوجو دى سانت فكتور كذلك عندما صنف الفنون الميكانيكية على النحو التالى : (١) حياكة الأردية الصوفية (lanificium) ، (٢) تزويد الإنسان بالمسكن والأدوات (armatura) ، (٣) الزراعة (agricultura) ، (٤) الصيد (venatio) (٥) الملاحة (navigatio) ، (٦) الطب (medicina) ، و(٧) فنون الترفيه (theatrica) ، وهذا المفهوم الأخير تميزت به العصور الوسطى بصفة خاصة . ويمكن عدّ هذا التصنيف أهم ما قدمته العصور الوسطى فى مجال تصنيف الفنون . ولا شك أن اثنين من هذه الفنون السبعة كانا شبيهين بفنين رفيعين حديثين ، هما تزويد الإنسان بالمسكن والأدوات (armatura) الذى يتضمن فن العمارة ، وفنون الترفيه (theatrica) التى لم تظهر فى التصنيفات القديمة قبل العصور الوسطى .

وعدت قواعد الموسيقى فنا ليبراليا لأن أساسها الرياضة . أما الشعر فكان بمثابة نوع من الفلسفة أو النبوة أو الصلاة أو الاعتراف ، فلا يدخل إذن فى حيز الفن . أما التصوير والنحت فلم يدرجا ضمن الفنون لا الليبرالية منها ولا الميكانيكية ، ومع ذلك فقد عدا من الفنون لكونهما ممارستين أساسهما القواعد . فلماذا لم يذكرا أبدا حينذاك ؟ السبب فى ذلك أنهما لم يكن من الممكن إدراجهما إلا ضمن الفنون الميكانيكية التى لا تقبل التقويم إلا فى حالة نفعها . أما نفع التصوير والنحت فيبدو أنه يكاد لا يذكر ، وأنه غير ذى بال . وهذا ما يبين لنا مدى التغير الذى حدث منذ ذلك العصر ؛ فهذان الفنان الرفيعان اللذان نعدهما من صميم الفن بمعناه الدقيق لم يعبأ بهما الفلاسفة المدرسيون ولم يذكروهما .

٣ — عصر النهضة

إن المفهوم الكلاسيكى للفن والتصنيف التقليدى للفنون قد احتُفِظ بهما فى عصر النهضة ؛ فقد كرر الفيلسوف راموس (Ramus) والعالم المعجمى Goclenius تعريف جالينوس للفن حرفيا . وجاء بندتو فاركى (Benedetto Varchi) فى كتابه « فى امتياز الفنون » (١٥٤٩) "Della Maggioranza delle arti" ، وهو من أهم المراجع فى تصنيف الفنون ، بتصنيف للفنون قريب من ذلك الذى كان السوفسطائيون قد أتوا به قديما . وقسم الفنون على ذلك إلى تلك التى تتسبب فيها الضرورة أو النفع أو الترفيه أو المتعة : ,per necessita) per utilita e per dilettazione) كما قسمها أيضا (ناسجا فى ذلك على منوال جالينوس) إلى فنون « حرة » (liberali) وعامية (volgari) ، ثم قسمها مرة أخرى مثل كونتليان إلى نظرية وعملية (fattive e attive) ، وإلى مرفهة ومضحكة ومعلمة للنشء (ludicre, giocose e puerile) كما كان سينكا قد فعل قبله ، وإلى تلك التى تستغل الطبيعة وتلك التى لا تستغلها ، كما قال أفلاطون ، وإلى عظمى أوضابطة لغيرها (architettoniche) وصغرى أو خاضعة (subalternate) مشيرا بذلك إلى تصنيف شيشرون .

غير أنه يلاحظ أن المنزلة التى كانت تتمتع بها فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر قد تطورت إلى حد بعيد ؛ فأصبحت هذه الفنون تنال تقديرا أكبر مما كانت الفنون الأخرى تتمتع به الأمر الذى أدى إلى ضرورة إفرادها وتصنيفها منطقيا وفلسفيا . ومن أجل ذلك أصبح من الضرورى إدراك لا ما يميز بين الفنون والحرف اليدوية والعلوم فحسب بل أيضا إدراك ما يجمع بينها . وكان القيام بهذه المهمة من أعظم إنجازات عصر النهضة ؛ فلا يمكن أن يعد ذلك تصنيفا

بالمعنى الصحيح ، وإنما كان بمثابة عملية تحضرية ، وهى إدماج الفنون الرفيعة ضمن تصنيف الفنون . وكان ينبغى إذن أن يتم ذلك على مستويات تصورية وعقلية متعددة :

١ ـ فكان من الضرورى أولا تكوين أفكار عامة عن كل فن على حدة ؛ إذ لم يوجد إبان عصر النهضة فكرة عامة عن النحت مثلا ولا مصطلح عام له . فكان لكلمة « نحت » (sculpture) معنى أضيق منه الآن ؛ لأنه اقتصر على النحت بالخشب . ولكى يشير بولتزيانو (Poliziano) إلى مانسميهم الآن بالمثالين اضطر إلى استخدام مصطلحات لاتينية خمسة هى : « صانعو الحجر والمعدن والخشب والصلصال والشمع » (statuarii, caelatores, sculptor fictores et encausti) .

ولكن منذ سنة ١٥٠٠ أصبحت كلمة "sculptor" (بمعنى مثال) تشمل الخمسة معا . ومثل هذا الإدماج التكاملى حدث أيضا بالنسبة للتصوير والعمارة .

٢ ـ لم توجد حينئذ فكرة عامة عن ماهية الفن التشكيلى ؛ ففى العصور القديمة والوسطى كان فن العمارة مثلا يعد فنا « ميكانيكيا » أو نفعيا ، ولم يبد متصلا بفنى النحت والتصوير . ولكن فى القرن السادس عشر لوحظ لأول مرة أن فنون النحت والتصوير والعمارة تشترك فى أساسها ألا وهو الرسم أو التصميم (disegno) . ولذلك أخذ جورجيو فازارى (Vasari) وفنشنزو دانتى (Vincenzio Danti) يعدانها مجموعة واحدة تحت اسم (فنون الرسم أو التصميم arti del disegno)

٣ ـ وظهرت بعد ذلك الحاجة إلى إدماج جديد ، وهو الجمع بين « فنون الرسم » والموسيقى والشعر . فلم يوجد مفهوم عام قادر على أن يشملها كلها ، ولم يبدأ هذا الإدماج إلا فى القرن الخامس عشر ، ولكنه استغرق وقتا طويلا حتى وصل إلى نتيجة مرضية . فكانت القرابة والصلة بين هذه الفنون واضحتين ومؤكدتين ، ومع ذلك فكان ينقصها ذلك المبدأ الذى يمكن فى ظله شمول كل هذه الفنون وإبعاد الصناعات اليدوية أو الفنون التطبيقية من هذا التصنيف . فجاءت اقتراحات كثيرة لوضع مثل هذا المبدأ لسد الثغرة منذ القرن الخامس عشر من أهمها ما يلى :

الفنون الدالة على القدرة الذهنية (Ingenious Arts)

وجاء بهذا الاقتراح العالم الإنسانى الفلورنسى جانوتزو مانيتى (Giannozzo Manetti) فى القرن الخامس عشر على أساس أن هذه الفنون مصدرها القدرة الذهنية (ingenium) وهدفها متعة الذهن أيضا . ولكن هذا الاقتراح لم يضف الكثير إلى التفرقة القديمة بين الفنون « الحرة » والفنون الميكانيكية .

الفنون الموسيقية (Musical Arts)

كتب مرسيليو فيتشينو (Marsilio Ficino) رئيس أكاديمية فلورنسا قائلا : « إن الموسيقى هى التى تلهم أعمال كل المبدعين ، خطباء كانوا أو شعراء أو مصورين أو مثالين أو معماريين » . واستمر يطلق على هذه الفنون اسم الفنون « الحرة » (liberal) ولو أن التسمية الصحيحة حسب رأيه ينبغى أن تكون « الفنون الموسيقية » . ولكن رأيه هذا لم ينشر فى كُتب وإنما جاء به فى رسائله الخاصة ، ولذلك لم يلق إقبالا كبيرا .

الفنون الكريمة أو الشريفة (Noble Arts)

أفرد جوفانى بترو كابريانو (Giovanni Pietro Capriano) فى كتابه « فى فن الشعر الصحيح » (١٥٥٥م) (De vera poetica) المجموعة نفسها من الفنون ، ولكنه أضفى عليها صفة أخرى هى رفعتها وكرامتها فعدها « فنونا كريمة أو رفيعة أو شريفة » ، لأنها تخضع لتناول أرفع ما لدينا من ملكات وحواس ، ولأن ما تصنعه يتميز بصفة الدوام .

الفنون التذكارية (Commemorative Arts)

لجاء لودفيكو كاستلفترو (Castelvetro) - فى كتابه « تبسيط فن الشعر لأرسطو » (Poetica d'Aristotele vulgarizzata) الذى ظهر سنة ١٥٧٠م - بتفرقة بين الفنون والحرف اليدوية على أساس مختلف . فقال إن وظيفة الحرف اليدوية (crafts) أن تصنع أشياء ضرورية ومفيدة ، فى حين أن وظيفة التصوير والنحت والشعر هى المحافظة على الأشياء فى ذاكرة الإنسان .

الفنون الاستعارية المجازية (Metaphorical Arts)

ومن ناحية أخرى حاول عمانويل تيزاورو Emanuele) (Tesauro - فى كتابه « المنظار الأرسطى » -Cannochiale Aris) totelico) الذى ظهر سنة ١٦٥٥ - أن يقنع قرّاءه بأن الكلام الاستعارى أو المجازى (parlare figurato) هو جوهر هذه الفنون ، وأن يفرق بينها وبين الحرف اليدوية ، وكان هذا رأيا تميزت به التيارات المتحذلقة التكلفية (manneristic) فى علم الجمال فب القرن السابع عشر .

الفنون المصورة أو التصويرية (Figurative Arts)

ظن بعض المفكرين فى القرن السابع عشر أن ما يميز هذه المجموعة من الفنون هو صفتها المصورة أو التصويرية ؛ فإن الشعر ذاته ـ على حد قول الشاعر هوراس ـ لابد أن يكون كالصورة (ut pictura) . وأكد كلود فرنسوا مينيستريه (Claude Francois Menestrier) فى كتابه « فلسفة الصور » (La philosophie des images) الذى نشر سنة ١٦٨٢ أن كل هذه الفنون (بما فيها الشعر والتصوير والنحت) تؤدى بالصور آثارها (travaillent en images) .

الفنون الرفيعة أو الجميلة (Fine Arts)

الرأى القائل بأن الشعر والتصوير والموسيقى ، وأمثالها من الفنون تتميز بالجمال رأى قلما جاء به أحد قبل القرن الثامن عشر (إلا أن فرنشيسكو دى هولاندا (Francesco de Hollanda) أطلق عليها مصطلح الفنون الجميلة boas artes فى القرن السادس عشر) . وبما أن الفكرة التقليدية عن الجمال كانت تتسع لكثير من المعانى ، فقد وصفت بالجمال تلك الأعمال التى تنتجها الصناعات الآلية واليدوية ؛ إذا كانت ناجحة فى حد ذاتها . ومع ذلك فإن المعنى الأدق للعمل المنجز كان سببا من الأسباب التى دعت الفلاسفة للتمييز الواضح بين الشعر والموسيقى والرقص والتصوير والنحت والعمارة ،

بوصفها كلها تكون مجموعة خاصة يمكن أن تتصف بأنها « فنون جميلة » (beaux-arts) ، أو فنون رفيعة (fine arts) . وكثيرا ما يظن أن هذه التسمية لم يأت بها أحد قبل القرن الثامن عشر ، إلا أنه منذ سنة ١٦٧٥ كان المهندس المعمارى الفرنسى البارع فرانسوا بلوندل (François Blondel) ، قد أشار فى كتابه « محاضرات فى فن العمارة » (Cours d'architecture) ، إلى أن هذه الفنون التى وصفت قبلئذ بأنها « كريمة » ، أو « تذكارية » ، أو « استعارية » وما إلى ذلك ، تتصف كلها بعنصر مشترك هو « التناسق أو الانسجام » (harmony) .

وعلى الرغم من أن الانسجام كان يدل وقتئذ على الجمال بدون أدنى شك فإن بلوندل لم يطلق على هذه الفنون صفة الجمال . ولكن هناك كاتب آخر هو القس شارل باتو (Charles Batteux) فى كتابه « رد الفنون الجميلة إلى مبدأ موحد » (١٧٤٧) (Les beaux arts re-duits a un seul principe) هو الذى استخدم هذا المصطلح ، بل أدخله فى عنوان كتابه نفسه . وكان ذلك بمثابة تحول حاسم فى تاريخ المصطلح ، فأصبح مبدأ الجمال والتسمية « الفنون الجميلة » (أو الرفيعة) ، يَعُمَّان كل الأذهان وأخذ بهما على نطاق واسع ، إلا أن باتو نفسه ، لم ير العلاقة المشتركة بين كل هذه الفنون فى كونها تتناول فكرة الجمال ، بقدر ما كان يرى أن هدفها جميعا هو المتعة وأن منهجها هو المحاكاة . ومع ذلك فإن الاتفاق على تسمية لائقة اتخذ أهمية خاصة متفقة مع الأخذ بمفهوم لائق لإفراد بعض هذه الفنون إفرادا فى تاريخ تطور نظرية فلسفة الجمال .

الفنون الأنيقة والممتعة (Elegant and Agreeable Arts)

وقبل ذلك ببضع سنين ظهرت اقتراحات بتسميات مختلفة لتحل محل « الفنون الجميلة » ؛ فاقترح جان باتيستا فيكو (Vico) سنة ١٧٤٤ مصطلح « الفنون الممتعة » (agreeable) ؛ وفى السنة نفسها اقترح جيمس هاريس (James Harris) مصطلح « الفنون الأنيقة » .

ومع ذلك فإن المصطلح الذى اقترحه باتو (Batteux) هو الذى كتب له البقاء . وقد أخذ بعد ذلك بما سمى « بمنظومة الفنون الجميلة » (system of fine arts) حتى تشمل هذه التسمية الشعر ، والموسيقى ، والفن المسرحى ، والرقص ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة . ثم إن الاعتقاد بأن هذه الفنون تكون مجموعة خاصة قائمة بذاتها قد تطور منذ القرن الخامس عشر حتى خرج هذا المعتقد إلى حيز الوجود . على أنه يجب أن يلاحظ أن تلك العناصر التى تجمع هذه الفنون فى مجموعة واحدة ، والتى تميزها عن الحرف اليدوية والعلوم ، لم تتخذ صورة واضحة فى أذهان الناس قبل مرور عدة قرون . والمفارقة فى الأمر أن باتو قد عمل على أن يشاع القبول « لمنظومة الفنون » ، فى حين أن النظام الذى أخذ به هو نفسه قد اختلف عنه تمام الاختلاف . فقد قسم الفنون (بمعناها الواسع القديم) إلى فنون ميكانيكية ، وفنون رفيعة ، وفنون وسيطة ، (قاصدا بذلك العمارة والخطابة) .

٤ ــ العصر الحديث

فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تقم إلا مناظرة واحدة بخصوص الفنون (وكان ذلك فى المانيا خاصة) ؛ إذ أخذ الكتاب يفرقون بين الفنون الجميلة (beaux arts) والآداب الرفيعة (belles lettres) على أساس أنهما حقلان مختلفان للعمل الإنسانى . ومع ذلك فإن موسى مندلسون (Moses Mendelssohn) نادى بنظرية مشتركة تشمل النوعين سنة ١٧٥٧ . وكان أول من فعل ذلك هو سولزر (Sul-zer) فى كتابه « النظرية العامة للفنون الجميلة » (Allgemeine Theorie der schonen Kunste) بين سنتى ١٧٧١ و ١٧٧٤ . ولكن هذا الكتاب لم يلق إجماعا على تقبله . فلما كتب جوته (Goethe) عرضا وتحليلا لكتاب سولزر سنة ١٧٧٢ سخر من الربط بين الاثنين لِما رأى بينهما من اختلاف صريح .

وأخذت مشكلات جديدة بخصوص التصنيف تظهر إلى حيز الوجود ؛ وكان لابد من حلها . فالأولى هى السؤال عن كيفية تصنيف الأنظمة البشرية كلها معا ، وما الوضع الذى تشغله الفنون الجميلة فى هذه المجموعة من الأنشطة ؟ وجاء فرانسيس هاتشيسون (Francis Hutcheson) وبعض المفكرين الاسكوتلانديين من أمثال جيمس بيتى (James Beattie) ، وديفد هيوم ، بحل تقليدى استطاع كانط (Kant) أن يعبر عنه على النحو التالى : هناك ثلاثة أنواع من الأنشطة البشرية : الإدراكية (cognitive) والأخلاقية (moral) والجمالية (aesthetic) . أما الفنون الجميلة فهى ثمار الأنشطة الجمالية .

وأما المشكلة الثانية فهى حول تصنيف الحقل الأضيق المسمى بالفنون الجميلة . ولنأخذ كانط مثالا مرة أخرى ؛ فقد رأى أنه توجد أنواع من الفنون الجميلة بقدر ما توجد طرق للتعبير عن الفكر والشعور تنقلهما إلى الغير . قال إنه توجد ثلاثة طرق مختلفة ، وتوجد كذلك ثلاثة فنون جميلة ؛ وهى تلك التى تستخدم الكلمات والصور التشكيلية والأصوات . فالأولى يستعملها الشعر والخطابة ، والثانية العمارة والنحت والتصوير ، والثالثة الموسيقى . وقد اقترح كانط أنواعا أخرى للتصنيف إلى جانب تلك ، وميز كذلك (متبعا فى ذلك أفلاطون) فنون الحقيقة وفنون المظهر ، عادًّا العمارة فنا للحقيقة والتصوير فنا للمظهر . ومن ناحية أخرى قسم الفنون الجميلة إلى تلك التى تتناول الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، مثل النحت ، وتلك التى تتناول الأشياء تناولا لايمكن أن يستقيم إلا من خلال الفن ، مثل فن العمارة . واستمر العمل على تصنيف الفنون على هذا النحو حتى نهاية القرن التاسع عشر . وفى حين أن القدماء قد حاولوا تقسيم الفنون بالمعنى الواسع للكلمة ، اقتصر مفكرو القرن التاسع عشر على تصنيف الفنون الجميلة فحسب . وقد أنجزوا ذلك التقسيم بطرق ماهرة ومختلفة ؛ فميزوا مثلا بين الفنون « الحرة » والفنون « المحاكية » ؛ كما ميزوا بين الفنون « المصورة » (figurative) واللامصورة (non — figurative) ؛ وبين فنون الحركة وفنون عدم الحركة ؛ وبين فنون الفراغ المكانى وفنون الزمان ؛ وبين الفنون التى تحتاج إلى مؤَدٍ أو عازف (كالموسيقى مثلا) وبين تلك التى لا تحتاج إليه (كالتصوير) ؛ وبين الفنون المستحضِرة لانطباعات متداعية معينة (كما يفعل ذلك فنا التصوير أو الشعر) ؛ وتلك التى تستحضِر إلى المخيلة انطباعات غير معينة (كما هى الحال بالنسبة للموسيقى أو للعمارة) . وكل هذه المبادىء المختلفة للتصنيف تؤدى فى النهاية

إلى تصنيف موحد ومتشابه للفنون . وهذا هو ما بينه ماكس دسوار (Max Dessoir) فى الجدول التالى الذى وضعه سنة ١٩٠٥ :

	ــ فنون زمنية ــ فنون الحركة ــ فنون الإيماء والصوت	ــ فنون الفراغ ــ فنون اللاحركة ــ الفنون التى تتناول صورا
ــ فنون مصوَّرة ــ فنون محاكية ــ فنون مستحضِرة لأفكار معينة	الشعر الرقص	النحت التصوير
ــ فنون حرة ــ فنون تجريدية ــ فنون مستحضِرة لأفكار غير معينة	الموسيقى	العمارة

وكان درسوار (وهو خير الخبراء فى علم الجمال فى أوائل القرن العشرين) قد ختم مسحه لتصنيف الفنون بخاتمة تنم عن التشاؤم البين ، قائلا إنه « لايوجد أى نظام يتفق مع كل متطلبات مثل هذا التصنيف » .

(Es scheint **kein** System zu geben das allen Anspruchen genügte - Hegel)

أما تصنيف هيجل (Hegel) الذى قسم الفنون إلى فنون رمزية وكلاسيكية ورومانسية ، فكان يهدف إلى شىء آخر . لم يميز هذا التقسيم مثلا بين فروع مختلفة كالشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ؛ وإنما ميز بين الأساليب المختلفة للشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ، الأمر الذى يدعونا إلى أن نعترف بمهارة علماء القرن التاسع عشر فى تصنيف الأساليب والطرز تصنيفا لايقل مهارة عن تصنيف الفنون .

وخلاصة القول إننا نستطيع أن نقول إن مغزى تصنيف الفنون قد تغير ؛ ففى العصور القديمة كان التصنيف عبارة عن تقسيم لكل مهارات الإنسان وقدراته . وفى العصور الوسطى كان تقسيما بين الفنون الذهنية البحت (أو « الحرة » على حد قولهم) والفنون الميكانيكية . أما عصر النهضة فقد ظهرت فيه محاولات للتفرقة بين « الفنون الجميلة أو الرفيعة » وغيرها من الفنون ، فى حين أن التصنيف السائد منذ القرن الثامن عشر هو تصنيف يتناول الفنون الجميلة نفسها .

وإذا كانت المشكلة قد بدت لأول وهلة وكأنها قد حُلّت فإن صعوبة خاصة قد اعترضت طريق ذلك الحل فى القرن العشرين ، وأصبح التصنيف المأخوذ به يرتكز على افتراضات ثلاثة : (١) أن هناك منظومة محددة للفنون جمعاء . (٢) أن هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم . (٣) أن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتصل إليه . ولاشك أن وقتا طويلا قد انقضى ، وجهودا كبيرة قد بُذلت قبل أن يصادف هذا النظام قبولا عاما ، ولكنه مع مرور الزمن أصبح هو القاعدة المقبولة تماما . ومع ذلك فلابد أن نلاحظ ما يأتى : (١) ظهور فنون جديدة مثل التصوير الشمسى والسينما التى أصبح من الضرورى إدماجها فى « المنظومة » ، والأمر كذلك بالنسبة لتلك الفنون التى كانت تمارس من قبل ، إلا أنها لم تشملها منظومة التصنيف وذلك مثل تخطيط المدن . زد على ذلك أن طبيعة الفنون الموجودة فى المنظومة وسماتها المميزة قد تغيرت وتطورت ؛ وهذا ما حدث بالنسبة لظهور المدارس المعمارية الحديثة ، والتصوير والنحت التجريديين والموسيقى التى تستند إلى سلم اثنا عشرى و« اللاراوية » « أو الرواية المضادة الجديدة » . (٢) ظهور الشك فيما إذا كان من الواجب أن يُميَّز بين الفنون الجميلة والحرف اليدوية (أو الفنون التطبيقية) . فإنه فى أواخر القرن التاسع عشر جاء وليم مورس (William Morris) بقوله إنه لايوجد فن أكرم ولا أرفع من حرفة يدوية منجزة خير إنجاز . وهل يجب التمييز حتما بين العلوم والفنون ؟ فكثير من فنانى القرن العشرين يعدون أعمالهم معرفية بحتة ، وهى تشبه العلوم فى ذلك ، بل إن فنهم فى رأيهم علمٌ حق بكل معانى الكلمة . (٣) وأخيرا هل يحق لنا أن نفترض أن البحث عن الجمال هو عنصر جوهرى فى الفن يمثل سمته المميزة الخاصة (differentia specifica) ؟ أليس مفهوم الجمال مبهما لدرجة أنه لايفيد فى تعريف الفن ؟ فيمكن القول عن كثير من الأعمال الفنية إن الجمال لم يكن ضمن أهدافها ، بل إن ما يمكن أن يقال فى هذا الشأن إن الدافع فى إبداعها هو حاجة الفنان إلى التعبير عن نفسه ، أو رغبته العارمة فى إثارة غيره من الناس وتحريك مشاعرهم .

وذلك كله يصل بنا إلى القول بأن الحاجة ماسة لإعادة تعريف مفهومَ الفن نفسه ، الأمر الذى قد يؤدى بنا إلى الشروع من جديد فى تصنيف الفنون .

العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى

يوزف شتريلكا

ترجمة : مصطفى ماهر

عندما نوسع مجال مناهج علم الأدب خارج إطار العناصر الداخلية للعمل الأدبي فإن أول شيء يشمله هذا التوسيع هو الفنون الأخرى ؛ ذلك أن الإحاطة العامة بالفنون كلها تتم أساساً على المستوى الجمالي الاستطيقي إذا اخترقنا نطاق الناحية الأدبية الخالصة في العمل الأدبي . والعلاقة الوثيقة بين فن ما ـ مثل الفن الأدبي ـ والفنون المجاورة ، تمثل حقيقة مضيئة تظهر منذ الوهلة الأولى ؛ فلا غرابة أن يكثر فيها القول والكتابة ، وأن يكون بين ما قيل وكتب فيها الكثير مما لا نرتاح إليه ، وما لا نجد له أساساً سليماً يقوم عليه ؛ فما أكثر المقارنات التي لا تزيد عن أن تكون ألواناً من التناظر المبهم ، بل التي لا تصل حتى إلى هذا الحد . وكثيراً ما تقوم العلاقة التي يتصورها البعض بين الفنون على مجرد الخلط بين المعنى الاستعاري والمعنى الحقيقي ، عندما يتحدثون ـ على الأقل في كثير من الحالات ـ عن « لون النغمة » أو عن « إيقاع البناء » أو ما شابه ذلك من التآلفات الحسية الغامضة . وإذا أردنا مثلا صغيراً على التطرف في المغامرة والخيال عند القول بوجود علاقات من هذا النوع فلنأخذ محاولة (كارل ڤايدله) في كتابه « الأشكال المعمارية للموسيقى »[1] ، التي تتمثل في عَدِّه الموسيقار جوڤاني پالسترينا صانع التجسيم الموسيقي للعمارة الرومانتيكية .

وعلى الرغم من ذلك فهناك في بعض الحالات علاقات جد مباشرة بين بعض الفنون ؛ فقد تولد فن التصوير في عصر جوبتا في الهند عن الرقص آنذاك ، وتولد الرقص نفسه عن الموسيقى في العصر نفسه . كذلك حدث ترابط متبادل كبير بين فن من الفنون التشكيلية وفن من الفنون التمثيلية في شخص (ڤيلهلم رولينجر) الذي زين بالحفر في الخشب المقاعد المحيطة بالهيكل في كاتدرائية شتيفانسدوم بڤيينا ، وكان في الوقت نفسه المشرف على تمثيليات الآلام في ڤيينا . وهكذا جاءت المشاهد التي حفرها في مقاعد الكاتدرائية متأثرة بالعروض التمثيلية لآلام المسيح .

ومع ذلك فينبغي علينا أن نكون حذرين ، وأن نقوم بتحديدات منهجية نقدية ، تؤدي بنا إلى أن نستبعد من هذا المجال أشياء كانت تبدو لنا للوهلة الأولى متصلة به . فهناك بعض ظواهر العلاقات بين الفنون المختلفة ، لا تدخل عند التدقيق فيها في مجال علم الأدب . فإذا كان (كالڤن براون)[2] مثلاً قد أثبت وجود أنماط أدبية في الموسيقى ، وقام بدراسات عليها ، فذلك أمر من أمور علم الموسيقى . كذلك تنبيه (رينيه هوبرت) إلى السمة القصصية في أعمال (چورچو دي تشيريكو) و (ماكس إرنست) يدخل في إطار علوم الفن .[3] هذا أولاً . وثانياً تدخل بعض الظواهر التي قد نظن للوهلة الأولى أنها تتصل بالمشكلات المتعلقة بالناحية الخارجية لعلاقات الفنون الأخرى بالأدب ـ تدخل ، إذا دققنا فيها ، في إطار المناهج المنصبة على الناحية الداخلية من العمل الأدبي ، مثل الدراسات التي قام بها (شير)[4] على موسيقية اللغة ، وتلك التي قام بها كارل شنايدر[5] على الناحية التصويرية للغة ؛ بل إن حالة الفن اللفظي ذي التوجه التصويري الواضح مثل فن (جيورج هايم) بيَّنت أبحاث (رونالد زالتر)[6] أن شعر جيورج هايم يقوم على ما هو أكثر من مجرد التوجه البصري ؛ يقوم على نوع من الرؤية التصويرية لا يتم

---

* Joseph Strelka "Methodolgie der Literaturwissenschaft"
من كتاب « مناهج علم الأدب » الطبعة الأولى ١٩٧٨ .

التعبير عنها فى استعارات تصويرية فحسب ، بل تخرج إلى القصيدة طبقاً للمبادىء التشكيلية للفن التصويرى . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى تبين أيضاً أن (شتيفان هايم) لم تكن له بفن التصوير وفن الجرافيك فى عصره علاقة تأثر تستحق الذكر ، أو يمكن البرهنة على وجودها . وأياً كان الأمر فهناك حالات بين بين ، نجد فيها أن تطويع بعض القوالب الموسيقية فى الشعر يمثل فى أساسه مسألة خاصة بالناحية الداخلية للتأليف الأدبى ، ويتطلب فى الوقت نفسه ــ إلى حدما ـ أن يقوم الباحث بملاحظات تنصب على الناحية الخارجية من العمل الأدبى ، وتقصى الأصل الموسيقى لهذه القوالب . فالسمة الموسيقية لقالب الفوجة ، تلك السمة التى تتميز بها « تنويعات على يوم صيف » لـ (ولاس ستيفن) ، والتى نبّه إليها (إدوارد بتشر)(٧) ، وتطويع (هرمان بروخ) للقالب التأليفى للسيمفونية فى روايته « موت فرجيل » ، هما ــ فى جوهرهما ــ ظاهرتان أدبيتان داخليتان ، ولكن تكوينهما يجعل الاعتماد على معلومات علم الموسيقى مفيداً فى توضيحهما توضيحا جوهريا .

ولقد اختلفت نظرة العصور المتباينة إلى الفعالية المباشرة والمدى والأهمية التى تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل . فقد أكد ليسينج فى كتابه «لاؤكوؤن» استقلال كل من الأدب وفن التصوير واختلافهما أحدهما عن الآخر اختلافاً نوعياً . أما الرومانتيكية فقد انطلقت ــ على نحو ما بين (كارل كونراد بولهايم) مثلا(٨) ــ من منطلق وحدة الفنون جميعاً . وقد لا يكون من الممكن القطع فى هذا الموضوع بإجابة بسيطة ودقيقة ، ولكننا نستطيع أن نقول إن الفنون لها بلا شك استقلالها الذاتى من الناحية المبدئية ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل ، تختلف درجته من حالة إلى أخرى ، ومن عصر إلى عصر آخر .

وهناك دراسات عامة وشاملة للتأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى قام بها (كالفين براون)(٩) و(هورست بيترى)(١٠) ، ودراسات عن العلاقة بين الأدب والفنون التشكيلية قام بها (هلموت هرتسفيلد)(١١) و (ماريو براتس)(١٢) وغيرهما . وتدلنا الاعتراضات غير الجوهرية التى اعترض بها (رونالد تيلور)(١٣) على كتاب (هورست بيترى) على أن الدارسين يبتعدون عن الهدف بسهولة عندما يتحدثون عن مثل هذه التناظرات بين الفنون المختلفة .

وتبين أكثر المقارنات سطحية أن بعض العناصر والسمات الأدبية المختلفة فى جوهرها هى التى تقوم عليها التناظرات مع الفنون التشكيلية من ناحية ، والموسيقى من ناحية ثانية . أما مجموع الظواهر الأدبية فهى فى أساسها مستقلة ذاتيا ، وقائمة بذاتها . ويوضح كتاب (هرمان ماير) الذى درس فيه التشكيل المكانى والرمز المكانى فى الفن القصصى الحديث وفن التصوير الحديث(١٤) ، وكتاب (مارشال ماك لوهان) و (هارلى باركر) حول الأدب وفن التصوير (١٥) ، توضيحاً كافيا أن المقولات التى يدور حولها الحديث فى هذين الفنين هى فى المقام الأول مقولات متصلة بالمكان . أما فيما يتعلق بالموسيقى فيكفينا أن ننظر إلى الأهمية الكبيرة التى علقها (هانس هاينريش باومان)(١٦) على التكرار ، أو إلى مقارنة (إميل شتايجر) للأدب والموسيقى الرومانسيين ، لنتبين أن المقولات التى يدور حولها الحديث فى هذين الفنين هى فى المقام الأول مقولات زمانية . والتناظرات التى يذكرها (إميل شتايجر)(١٧) هى الانسياب إلى الوحدة ، والبناء المختلف الذى لا يمكن أن يفصح عن نفسه إلا على نحو زمانى ، وتفضيل الموسيقى الرومانسية لإمكانات التبديل النغمى الإنهارمونى الذى يقابله فى الأدب التبديل والتحوير فى الحكايات ، والتشابه الصوتى والتسوية الهينة للأشياء البعيدة . وأخيراً فإن تركيب الأنساق الإيقاعية بعضها فوق البعض الآخر ، وما يناظر ذلك فى الأدب من القطع الرومنسى لقفزة المقاطع الإيامبية ، يعنى اتفاقاً نوعياً على مستوى المقولات الزمانية .

ولما كانت الفنون المختلفة لا تتلامس إلا فى سمات متفرقة فإن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينتقص من استقلال الفنون كل على حدة استقلالا ذاتيا . ولهذا فإن (كورت فايس)(١٨) يسمى هذا التلامس أو التفاعل المتبادل « تزاوجا » ، ويتحدث (كورت زاكس) عن « كومنويلث » الفنون(١٩) .

ويذهب البعض إلى أن الجسر الحقيقى والتناظر بين الفنون يتمثل فى المناخ الواحد . وأيا كانت أهمية مفهوم المناخ فإن إمكاناته الاستيعابية العلمية لاتزال إلى الآن مشكوكا فيها . وقد دفع هذا « ولك »(٢٠) إلى تأكيد قلة القيمة النقدية لهذا المفهوم . وعلينا ــ على أية حال ــ أن نأخذ أنفسنا هنا بالحذر الشديد ، وهذا شىء يتضح من تنبيه (فريتس ميديكوس)(٢١) إلى أن الموسيقى مثلاً ليس فيها زمان آخر غير الزمان الذى تحققه القطعة الموسيقية ، أى أن الموسيقى لا يمكن أن يعرض فيها الزمان على النحو الذى يعرض به فى الأدب كذلك بينّ (هرمان ماير)(٢٢) بيقين كامل أن « تحويل ريلكه الأشياء على نحو لا تراه العين » لا شأن له بما يتم فى الفنون التشكيلية من تجريد الأشياء من شيئيتها ، حتى إذا وجدنا فى اشتغال « ريلكه » بـ (پاول كليه) (وبيكاسو) ما يمكن أن يوحى إلينا بهذا الاحتمال . ولكن هناك بلا شك بعض التناظرات فى التعبير . ومن المؤكد أن خبرة (ريلكة) بـ (سيزان) ترتبط بنوع من هذا التناظر فى التعبير على نحو يشبه ما بيّنه (ديل إيفان يانيك)(٢٣) من وجود اتجاه متناظر إلى الشيئية لدى المصور (سيزان) والأديب (ديفيد هربرت لورنس) . ويتمثل هذا الاتجاه فى تماثل أدبى وتصويرى فى التعبير عن الشعور ، وفى الإرادة التشكيلية ؛ تماثل لا يمكن أن ينشأ عادة إلا تحت تأثير الارتباط الثقافى أو النفسانى الواسع نفسه . ويضاف إلى هذا أن الاتصالات الحقيقية على مستوى العناصر نفسها ممكنة بطبيعة الحال .

وإذا كان هناك لدى (ريلكه) و (لورنس) تناظر معين يربط بين أدبهما ولوحات سيزان ؛ تناظر على درجة عالية من الوعى ، فهناك حالات أخرى تكون فيها العلاقات بين الأدب والموسيقى علاقات غير مباشرة ولا شعورية كلية . فقد بينّ (كالفين براون)(٢٤) فى حالة (ولت هوايتمان) كيف أن هذا الشاعر صنع فى شعره ، دون اتباع لنموذج موسيقى ، أبنية رمزية شكلية مشابهة للأبنية الموسيقية .

والسؤال المبدئى الذى يلوح هنا على المستوى المنهجى ينصب على إمكان وجود وشائج مشتركة حقيقية بالغة العمق بين الفنون فرادى ، تعمل عمل القوة المحركة التى تنشأ عنها تناظرات حقيقية . وعلى الرغم من وجود بعض البدايات المتفرقة ــ مثلاً فى أبحاث (تيودور ماير جرين)(٢٥) أو (بيتريم سوروكين)(٢٦) ــ فلا زلنا نفتقر إلى دراسة تاريخية مقارنة للفنون ، تحل هذه المشكلات على نحو جامع .

ويتلخص لب الموضوع من الناحية النظرية فى أن الأعمال الفنية التى تظهر خارجياً فى المكان هى وكل الأعمال الموسيقية والأدبية التى تظهر فى الزمان ، تعبر جميعها عن شىء فى أعماق النفس . وهذا هو السبب الذى جعل (هانس هاينريش باومان)[٢٧] فى مقارنته الموسيقى والأدب يقول إن تعليلاته تطابق تعليلات علم النفس الجشطالتى . وهنا نلاحظ أنه ليس هناك خطأ أفدح من أن تنصرف علوم الفن عن موضوعها الخاص ، وتسلك سبيل المعالجة النفسانية المريبة ، عندما تهتم بهذا العمق النفسى ، صانعة منه المجال الأول لاهتماماتها . ذلك أن هذا العمق النفسى ــ أيا كان تأثيره من الغموض ــ لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً ، بل يتحول إلى شكل خارجى ملموس عندما يعبر عن نفسه فى عمل فنى ما . وإذا صح أن النقد العلمى للفنون ينبغى عليه يقيناً أن يلتزم بالأشكال التعبيرية الخارجية التى أشرنا إليها ، فإن هذا لا يمنع من أن نحاول تعرف التفاعل المتبادل بين الداخل والخارج ؛ بين الدافع والموقف الداخلى من ناحية ، والتشكيل الخارجى من ناحية ثانية .

وترجع التصورات والأفكار التى تدور حول هذا التفاعل المتبادل إلى أقدم العصور ؛ فنحن نجد فى التراث الأسطورى الإغريقى أن (زيوس) تزوج ربة الذاكرة (منيموزينه) فأعقب ربات الفن التسع جميعاً ، أى الفنون كلها . وتكونت تبعاً لهذا التراث الأسطورى لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا التفاعل المتبادل ، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق فى جوهرهما كما هما حتى عصر النهضة ، وارتبطت بها فى الوقت نفسه الممارسة البلاغية والفنية . ولم تكن الممارسة الفنية مجرد تدريب آلى للذاكرة ، بل كانت مزاوجة بين القدرة الإبداعية والذاكرة (زواج زيوس ومنيموزينه) . وهذا هو الذى دعا (فرنسيس ييتس)[٢٨] ــ التى قامت ببحوث لإعادة تكوين النسق التزاوجى كما عرفه عصر النهضة ــ إلى الحديث عن « فن الذاكرة » ، وإلى تأكيد أن هذا الفن يقوم على إظهار وتبيان تقنيات داخلية تقوم على انطباعات بصرية شديدة شدة توشك أن تتجاوز حدود التصديق . كذلك بيّنت (فرنسيس ييتس) أن هذا النسق التزاوجى القائم على تصورات داخلية خلق معاملاً مشتركاً بين الفنون نلاحظه فى تصوير (جوتو) للفضائل والرذائل فى زاوية الأرينا بمدينة « بادوا » ، يتطور إلى أن يصل بنا إلى سمات متفرقة فى مسرح جلوب بلندن . ومن الجائز أن يكون هذا النسق التزاوجى هو الأساس الذى أقام عليه (هاجسترمس)[٢٩] نظريته عن « التقاليد التصويرية » ؛ ومن الجائز أيضاً أن تكون نتائجه الأخيرة متمثلة فى التراث المكتوب حول الصور الرمزية الشائعة التى عرفت باسم (الإمبليمات)* Emblems . والحق أن هذا المجال لايزال بحاجة إلى بحوث كثيرة . يؤكد ذلك أن الناقد (چون هولاندر)[٣٠] ، المعروف بألمعيته وسعة معارفه ، لم يهتم فى كتابه الأريب الشامل بـ (روبرت فلاد) ممثلا أساسيا ، بل وصفه بأنه أفلاطونى محدث يبعث على السخرية .

وإذا نحن ذكرنا العبارتين الكلاسيتين المشهورتين اللتين تتصدران كثيرا من الأبحاث عن العلاقات بين الفنون ــ عبارة (هوراتس) القائلة إن الشعر كالتصوير ، وعبارة (سيدونيوس) التى تعبر عن أن التصوير هو شعر صامت ، وأن الشعر هو صور ناطقة ــ وجدنا أن العبارة الثانية على الأقل تدور حول النسق التزاوجى لما أسمته (فرنسيس ييتس) بفن الذاكرة . وحتى إذا افترضنا أن النسق التزاوجى نفسه لايعتمد على حقيقة خالصة ، فإن معرفتنا به يمكن أن تنير طريقنا ، وتعمق فهمنا تعميقاً جوهرياً ، على مستوى العناصر الخارجية المؤثرة على العمل الأدبى ، لأنه كان بمثابة الأساس التاريخى الثقافى المشترك لترابط الفنون ، ولأن كثيراً من المؤلفين كانوا يقبلونه قبولهم للنموذج .

أما فى الآونة الأخيرة فقد انطلق (ديڤيد مالون)[٣١] من علم الأدب وذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون تعد مهمة خاصة من مهام الدراسات المقارنة . أما رودولف أرنهايم[٣٢] فقد انطلق من علم الجمال النفسانى ، وذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون هى وحدة معينة تشترك فيها الفنون جميعاً ، وتندرج تحت مقولات الزمان والمكان والبعد . كذلك قامت (ناتاليا نيكوليفنا جريجوروڤيتش) هى و(س . شيفشتاين)[٣٣] بدراسة على أساس عريض للعلاقات المتبادلة بين الأدب السوفيتى والموسيقى .

ويمكن القول إن أبسط العلاقات بين الفنون وأوضحها ، ألا وهى تلك المنصبة على الموضوعات ، يمكن أن تتيح لنا ألوانا من الاطلاع على معنى الأعمال الأدبية قد ندهش لها ، شريطة أن تجرى الأبحاث اللازمة بدقة وكياسة . نجد مصداقاً لذلك فى أعمال نذكر منها كتاب (فريدريش ڤيلهلم فنتسلاف ــ إيجيبرت)[٣٤] عن موضوعى « الموت القاهر » و « الموت المقهور » فى فن عصر الباروك وأدبه ، وكتاب (ياكوب شتاينر) عن القصائد الكاتدرائية لـ(ريلكه)[٣٥] . كذلك نذكر دراسة (فرانتس شميت فون مولنفلس) عن تأثير التكعيبية على الأدب الفرنسى وأدب أمريكا الشمالية ؛ وهى الدراسة التى غلب عليها الاهتمام بالمشكلات الشكلية[٣٦] .

كذلك درس (نورثروب فراى) المشكلات الشكلية الخالصة ، متوغلا فى الناحية الفنية ، مركزا اهتمامه على المؤثرات الموسيقية ، ومتمثلاً بشعر (والاس ستيفنس)[٣٧] . ودرسها أيضا (جيسبرت كرانتس) فى كتابه عن القصيدة ذات الصورة ، مركزاً اهتمامه على العناصر التصويرية[٣٨] . أما كتاب (هاريهام)[٣٩] عن التهويل ، وكتاب (ماركوس)[٤٠] عن مقارنة الأنواع الفنية مقارنة انصبت على القصة القصيرة والفيلم السينمائى القصير ، فهما عملان يمسان مجالات فنية شكلية .

ومن الطبيعى أن تطبق على العلاقات المتبادلة بين الأدب والفنون التشكيلية مناهج السيميوطيقا ؛ فقد انطلق (لاديسلاف ماتيكاس) و(إرڤين تيتونيك) فى كتابهما[٤١] من مدرسة براغ البنيوية ، محاولين وضع سيميوطيقا للأدب والفنون التشكيلية ؛ وهى محاولة تصل إلى النتائج الماثلة على النحو المألوف إلى جانب واحد ، وتحدها الحدود وألوان الاختزال المألوفة .

والملاحظ منذ العقد الثانى من القرن العشرين أن الحدود بين الأدب والفنون التشكيلية قد زاد تخلخلها ، وأسهمت التكعيبية والمستقبلية والدادية والفن المجرد والسريالية فى التغلغل المتبادل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهاما جوهرياً ، تارة عن إرادة فى توسيع إطار التعبير ، وتارة أخرى تعبيراً عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة ، وتعرضها لفقدان الهوية . ورسم الأدب فى هذا المضمار فى الشعر المرئى الصورة المجردة من اللغة وأدخل فى مجاله على هيئة النصوص

ذات الصورة والكلمة صوراً فوتوغرافية وجرافيكية ، ووصل إلى القصيدة اللوحة . وقد وصف (فولفجنج ماكس فاوست) هذه الظواهر فى كتابه « صور تصبح كلمات »[٤٢] . غير أن حد العلاقات المتبادلة المألوفة يتعرض هنا لتجاوز بعيد المدى . ويجوز لنا أن نتساءل عن الحدود النهائية للوسيلة الأدبية ، وعن إمكان تحلل الجوهر الأدبى .

ب ــ تضافر الفنون المختلفة

إذا نحن أردنا أن ننتفع من الناحية المنهجية النقدية بتضافر الفنون لصالح علم الأدب فليس من الضرورى أن نتوصل على الفور إلى نسق عام يشمل الفنون المختلفة كلها . فالعالم المتخصص فى علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب ، بل بالموضوعات الحرفية أيضاً ، لأنها كثيراً ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة وللأشكال التى تعبر عنها ، هذا التحول الذى لا يمكن تعرفه من دراسة عمل أدبى واحد إلا فيما ندر . وهكذا تظهر أبعاد جديدة لفهمه . والفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيراً ما تقدم إلينا مادة ثرية تلقى ضوءاً جديداً على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها ، وعلى الحكم على ظواهر شكلية معينة . ولقد أدت المقارنة بين أقدم صورة لتريستان ، مرسومة على سجادة بالأصباغ الأدبية المتواترة عن تريستان ، بدوريس فوكيه[٤٣] مثلا إلى القول بافتراض معقول جداً ، يفيد بأن صورة السجادة نشأت بناء على تراث شفهى لحكاية تريستان . ويذهب إلى أبعد من ذلك ، حيث يمكن من إعادة تكوين هذا التراث الشفهى فى حدود معينة .

ونود فيما يشبه الهامش أن نشير إلى كثير من الأعمال الأدبية التى نشأت مباشرة أو على نحو غير مباشر مرتبطة بالفنون التشكيلية ؛ نذكر منها وصف (هومير) لدرع أخيل ، وبشارة (دانتى) فى الأنشودة العاشرة من الأعراف ، والصور التى رسمها شيكسبير فى « اختطاف لوكريسيا » ، وقصائد كيتس التى كتبها متأثراً بلوحات (تيزيانو) و(بوسان) ــ وقد كتب (يان چاك)[٤٤] دراسة عنها ــ وقصائد (ريلكه) التى حفزته إليها أعمال (رودان) أو (سيزان) . كذلك فإن معالجة أديب ما لفن آخر أو لفنان مبدع فيه ــ كما فعل (ڤرفل) فى روايته عن (ڤردى) ــ يمكن أن تلقى على الأديب ضوءا ندهش له .

ونحن إذا لم نكن نعرف اتجاه فن التصوير فى القرن الثامن عشر ، المتمثل فى كيفية إلباس الأشخاص المعاصرة ملابس ميثولوجية ، وتزيينهم بحلى ورموز ميثولوجية أيضاً ، لا يمكن أن نفهم مثلاً الإشارات الساخرة إلى هذه الظاهرة فى مسرحية « الزوج الرقيق » للسير (ريتشارد ستيل) (المشهد الثانى من الفصل الرابع) . كذلك سيصعب علينا فهم الإشارة الساخرة إلى القطعة الحوارية الرمزية فى الفصل السادس عشر من « كاهن وكفيلد » لـ (جولد سيمث) دون أن نعرف النوع المقابل فى فن التصوير فى ذلك العصر .

ولا ترجع الصعوبات المنهجية النقدية بصفة عامة إلى الافتقار إلى الرؤية ، أو إلى عمى مصدره الإفراط فى الإيمان بالتناظرات بين الفنون ، بل ترجع أولاً وقبل كل شىء آخر أيضاً إلى كثرة العلاقات الممكنة بين الفنون . ونحن نذكر هنا على وجه الخصوص العلاقات بين المؤلفات الموسيقية وأعمال الفنون التشكيلية من حيث هى موضوعات للأعمال الأدبية ، وبين التناظرات الداخلية العميقة ، أو العلاقات بين التطابقات قليلة المعنى بين الأشكال ووظائف التكرار أو التناقض ، من حيث هى وسائل أسلوبية عامة ، تستخدم فى كل الفنون ، وبين التطابقات الحقيقية الواسعة الأبنية . ومعنى هذا أنه من الصعب أن نتوصل إلى أشياء شاملة وبسيطة ، نصف بها هذه العلاقات فى مجموعها ، نظراً للمجال الواسع المنوع ، الذى تقع فيه نقاط الالتقاء والتداخلات بين الفنون ؛ وهو مجال تتدرج فيه نوعية الالتقاء ، ابتداء من التوافه ، ووصولاً إلى الصعاب التى لا يكاد يكون فى المستطاع التحكم فيها .

وتتضح لنا درجة الصعوبة التى تتسم بها هذه المشكلات فى كثير من الحالات التى يلتقى فيها فنان مختلفان فى شخصية فنية مبدعة واحدة . وإذا كان الأديب (وليم بليك) فى الوقت نفسه فناناً تشكيلياً ، والمصور (ميكيلانجلو) شاعراً ، والموسيقار (ريشارد ڤاجنر) مؤلف نصوص تمثيلياته الموسيقية ، فإننا نلاحظ أولاً أن أحد الفنين يكون له الغلبة على الآخر ، ونلاحظ ــ علاوة على ذلك ــ أن الأعمال التى ينتجها الفنان الواحد فى الفنين تكون متباينة فى النوعية والكيفية . وقد أشار (ولك)[٤٥] إلى التباين الكبير بين الروعة اللغوية لقصيدة (بليك) عن النمر وصورة الحيوان الصغيرة المضحكة التى رسمها (بليك) خصيصاً لهذه القصيدة . وقد بيّن (إرڤين بانوفسكى)[٤٦] أن التناظرات بين تماثيل (ميكيلانجلو) ولوحاته من ناحية ، وصونيتاته من ناحية ثانية ، تقتصر فى جوهرها على الأساس الفكرى المشترك الأفلاطونى المحدث ، وعلى بعض التشابهات النفسانية . وحتى فى الحالة المثالية لانصهار فنين معاً ، كما فى حالة التمثيليات الموسيقية لڤاجنر ، التى قيل عنها إن الشكل الموسيقى فيها ينبع من المشاهد التمثيلية ، فإننا نكتشف أوجه خلاف وتباين . والمعروف أن (ڤاجنر) كان فى نظريته الخاصة يرفض وجود أدب مطلق وموسيقى مطلقة . ونحن نرى ــ على سبيل المثال ــ أن التأثيرات الموسيقية المرتبطة بمواضيع أساسية ورئيسية فى نصوصه ، من حيث هى تمجيد للعفة والدين ، تعد باهتة إذا قيست بتقنياته التى تستهدف الحواس والأعصاب .

ولقد امتدح المادحون القبرية التى كتبها (هوفمان) لنفسه ورأوا فيها مجمع الفنون جميعا ؛ لقد كان « ممتازاً فى الوظيفة ؛ ممتازاً بوصفه شاعرا وموسيقيا ومصورا » . وقام (روبرت موهير)[٤٧] بدراسة طريفة وذكية ، حاول فيها أن يبين العامل المشترك بين هذه السمات جميعاً ، ذاهباً إلى أنه يتمثل فى خلفية أورفية أو أساس انسجامى لتأثير ، قريب الشبه بالتصور القديم عن الموسيقى الدنيوية . ونبّه الباحث نفسه إلى أن تطابق الأنغام والألوان والروائح الشذية عند هوفمان لا يتم إلا فى عالم الأحلام والهلوسة ، أو ما يمكن أن نسميه الجنون الشعرى .

وقد حفزت الصعوبات التى أشرنا إليها ، وألوان النقد التأثيرى الهائم فى الخيال عدداً من الباحثين منذ (ولك) ، نذكر منهم (إتيين سوريو)[٤٨] و(جيمس ميريمان)[٤٩] ، إلى المطالبة بتحديد منهجى صارم ، ودقة شديدة . وإذا كان (ميريمان) قد انتهى إلى الحذر والتواضع ، والاقتصار على نتائج قليلة مؤكدة ، فقد انتهى (سوريو) إلى نسق يتجاوز هو أيضا الهدف المقصود .

وتتمثل الحالات المباشرة غاية المباشرة لتضافر فنين فى مشكلات

تصوير الأعمال الأدبية ، وفى الموسيقى المصحوبة بكلام . ومن الممكن ــ من الناحية المنهجية النقدية ــ النظر إلى هذه الظواهر من زاوية علم الأدب ، كما يمكن النظر إليها من زاوية علم الموسيقى أو علم الفن بعامة . ولسنا بحاجة هنا إلى تأكيد أن الذى يعنينا فى المقام الأول هو البعد الأدبى وحده .

ومن الطبيعى أن أكثر ما كتب من أبحاث عن تصوير الأعمال الأدبية كتب من وجهة نظر علم الفن . أضف إلى هذا أن الدراسات القليلة التى يمكننا عدّها من قبيل الاستثناء ، مثل دراسة (ريشارد موللر)(٥٠) عن الأدب والفن التشكيلى فى عصر الباروك ، أو دراسة (أنيتا فيشر)(٥١) عن رسوم الكتب فى عصر الرومانسيّة ، هى دراسات ، من وجهة نظر الأدب ، لم تنته إلى الاستنتاجات الاستطيقية الأدبية الوافية فى كل الحالات . ومن الممكن ــ فى المقابل ــ أن يتعلم علم الأدب من البحوث ذات التوجه العلمى الفنى أشياء كثيرة إذا ما أستغل نتائجها لأهدافه الخاصة . فقد ميز (جيرار برتران)(٥٢) بين ثلاثة أنماط من رسوم الكتب ، معتمداً على أمثلة من (ديران) و(دوفى) و(بيكاسو) ، ووجد أن (ديران) يمثل نمط الفنان الذى لا يتوقف فى البداية عند التفصيلات الكثيرة ، بل يصنع من تلقاء ذاته ما يمكن أن نسميه نظيراً مطابقا للنص الأدبى ، على أساس تصويرى ، كما وجد أن (بيكاسو) يمثل النمط الذى يرتفع عظيماً فوق مستوى النص المطلوب رسم صورة له ، والذى يعبر عما يطوف بخياله هو . أما السؤال من وجهة نظر علم الأدب فلا يبدأ فى الحقيقة إلا من هنا ؛ أعنى من البحث عن الكيفية التى يؤثر بها كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة على تجسيم العمل الأدبى . وليس هناك شك فى أن الانطباع العام يتغير فى حالة الطبعات المصورة عنه فى حالة الطبعات غير المصورة . فهل يعين الرسم على تجسيم العمل الأدبى عن طريق التوضيح ، أو تقوية الانطباعات أو زيادتها ؟ أم أنه يعرقله ؟ وما موقف الأنماط الثلاثة فى هذا المضمار ؟ هذه التساؤلات لا يمكن أيضا أن نجد إجابة واحدة وسهلة وعامة للرد عليها . وليس من شك فى أن هناك حالات تؤدى فيها الرسوم إلى الإساءة إلى تجسيم العمل الأدبى بدلاً من أن تؤدى إلى تدعيمه .

ونلاحظ من ناحية وضع المشكلة أن العملية فى اتجاهها المخالف تطابق مجال علم الأدب على نحو أقرب بكثير ، عندما تنشأ أعمال أدبية على أعمال فنية أخرى قائمة فى الواقع ، ومنتمية إلى فنون أخرى ، مثل اللوحات أو الصور أو مجموعات الصور . من هذا القبيل الأشعار التى كتبها (روبرت رينيك) على صور رقص الموتى لـ (ريتيل) ، ومجموعة القصائد المسماة « الفردوس غير المفقود » التى كتبها (إرنست شونفيزه) على رسومات بالحجر (لإرنست بارلاخ) . وهنا نجد أن قيام الشاعر (إرنست شونفيزه) بتفسير معين لرسومات (بارلاخ) وارد ؛ ونجد علاوة على ذلك أن الشاعر رتب رسوم (بارلاخ) على نحو يبدو أن الرسام لم يقصد إليه . مع ذلك فإن العلاقات بين الفنين تتجاوز مجرد التأثير الحافز ؛ وتشمل بلا شك طائفة من النواحى المشتركة فى موقف التفكير وعالم التصورات لدى (بارلاخ) و(شونفيزه) ، بالإضافة إلى بواعث استطيقية أخرى علاوة على مجرد تجاور سلسلة من الصور وسلسلة من القصائد .

وكانت هناك أنواع أدبية خاصة تمثل هذه الأعمال التى تقوم على التأثير الخاص لتضافر بعض الفنون معاً ، مثل (كتب الساعات) وكتب الرموز الإمبليماتية التى لم توضع إطلاقاً لتكون مفاتيح لحل الرموز الشعارية المجسدة فى الشعر ، بل كانت نوعاً من العالم الأدبى المصور ؛ وكانت تستخدم الصور الأليجورية ، سواء فى الأدب أو فى التصوير ، من حيث هى تقنية مهمة فى عصرها ، ووسيلة فنية مشتركة . وهناك دراسة لـ (روبرت كليمنتس) (٥٣) تناول فيها النظرية الجمالية العامة ، كما تناول المعنى الأدبى الخاص لكتب الرموز الإمبليماتية

أما أكثر أنواع التضافر بين الأدب والموسيقى مباشرة فيتمثل فى الموسيقى المصحوبة بالكلام ؛ أى الأنشودة والأوبرا ؛ ولهذا تصدر تلحين النصوص الدراسات التى قام بها (ياكوب كناوس)(٥٤) .

وتمثل الأشكال الأصلية للأدب الشفهى المتواتر ــ مثل أغانى البطولة الملحمية ــ وحدة مباشرة بين النص والموسيقى مجتمعة فى شخص الملحن الشاعر المغنى . وكانت الأغنية الشعبية تجمع فى أشكالها القديمة ، إلى النص والموسيقى ، الرقص كذلك . أما القوة التى يتميز بها الأدب الشفهى ، والتى تكمن فى بساطته ومباشرته وفطريته ، فهى قوة من نوع آخر تماماً ، يختلف عن نوع القوة التى تتميز بها الأنشودة الفنية التى بلغت مستوى عاليا من التطور فى الديار الألمانية . وهناك دراسة ممتازة كتبها (چاك شتاين) (٥٥) عن أهم فترة فى تاريخ الأنشودة الفنية الألمانية من (جلوك) إلى (هوجو ڤولف) ، ويعالج فيها الباحث من وجهة نظر علم الأدب العلاقة بين النص الأدبى والموسيقى . وتُعدّ هذه الدراسة شيئاً غير عادى ؛ لأن العادة جرت منذ أيام الرومانسيّة على أن الوسائل والقيم التعبيرية الموسيقية فى الأنشودة الفنية تتفوق على الوسائل والقيم التعبيرية للنص المكتوب ، وأن غالبية الجمهور يهتم خاصة بالناحية الموسيقية . أما دراسة (چاك شتاين) فتقوم على أن السؤال الأساسى جمالياً فى الأنشودة الفنية يتمثل فى : هل تطابق الألحان المختلفة معنى النصوص وتعبيرها ، وهل تعمقها موسيقياً ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب ، فإلى أى مدى ؟ ومن الطبيعى أن تكون هناك درجات مختلفة للاقتراب من المثل الأعلى للتطابق الكامل . ويبدو أنه ليس من النادر أن يلحن موسيقار قدير قصيدة رائعة ؛ فقد لحن (شومان) قصيدة (هاينريش هاينه) « فى شهر مايو البديع » ، ولحن (هوجو ڤولف) قصيدة (إدوارد موريكه) « فى الربيع » . كذلك يبدو أن رفع قيمة نصوص من الدرجة الثانية عن طريق موسيقى عظيمة (من هذا القبيل تلحين شوبرت لقصائد ڤيلهلم موللر ، وتلحين شومان لقصائد من تأليف شاميسّو) شىء سهل التحقيق ، مثل وضع الألحان البسيطة مطابقة للنصوص القيّمة (من هذا القبيل تلحين « رايشارت » و« تسيلتر » لقصائد من تأليف « جوته ») .

وظروف الأوبرا تشبه ظروف تلحين القصائد مع فارق ، هو أن الشاعر الغنائى الذى يؤلف القصائد لا يؤلفها مركزاً بصره على التلحين ، بينما يكتب الشاعر نص الأوبرا بإحساس من يكتب نصاً مسرحيا للتمثيل غير الغنائى(٥٦) . ولقد كان كبار كتاب النصوص الأوبرالية ــ من (دا پونتى) إلى (هوفمنستال) ــ يرون أن النص الأوبرالى يختلف عن النص المسرحى فى ميله إلى التبسيط والغنائية ، ويمكننا أن نعرف كيف تكون مواءمة سمات معينة فى البناء واللغة لتتفق مع الموسيقى عندما نطالع خطابات العمل التى تبادلها (هوجو فون

هوفمنستال) و(ريشارد شتراوس) . أما إذا قام مؤلف موسيقى عظيم بتلحين مسرحية موجودة من قبل فإن عليه أن يسيطر عليها ويضغطها ويعدها لتناسب هدفه الموسيقى . ولقد بين (چاك شتاين) كيف بلغ (ألمان برج) العبقرية فى معالجته لمسرحية (ڤويتسك) للأديب (جيورج بوشنر) . وهناك دراسة لـ (چون ليندبرج)(٥٧) قدم فيها عرضاً موجزاً للنصوص الأوبرالية الألمانية فى عصر الباروك من حيث هى نوع أدبى تعرض للإهمال .

أما الوعى بتضافر عدد من الفنون ، وهو وعى تفرض الضرورة عليه أن يكون مشحوذاً على نحو خاص ، ويتخذ فى الأوبرا مكانا خاصا من عصر الأوبرا إلى عصر (ڤرنر إيك)(٥٨) ، فقد يكون تعبيراً ممكناً عن الإرادة الساعية إلى العمومية . فقد كان تضافر طائفة من الفنون ــ من الزخرفة التصويرية والتجهيزات المسرحية والموسيقى والأدب ــ فى القرن السابع عشر يهدف إلى ما يمكن أن نسميه بالتأثير الشامل . وكان المقصود بالتأثير الشامل أن يحدث تطابقاً كاملا بين المشاهد وما يقدم إليه على المسرح بحيث تصبح خبرته بالعمل مساوية لخبرته بالواقع . وتحقق فى هذا التجميع للفنون ــ الذى كان تراث عصر الرينسانس يجد فيه تجديداً للتراجيديا اليونانية القديمة ــ نوع من الممارسة الشعائرية العلمانية للفن على الإطلاق يندمج فيها المشاهد الصوفى فى عالم الفنون . ثم حدث تداخل عميق بين الموسيقى المسيحية وعالم الصور والموضوعات القديم الأسطورى ونشأ شكل فنى جديد للتغلب على الذات وللتجديد الباطنى . ويرتبط بهذا كله أيضا السمة الاحتفالية للأوبرا الميثولوجية ، تلك السمة التى أبرزتها الباحثة (إيفا ماريا لبنتس)(٥٩) . فلما ابتعدت بعض الأوبرات منذ وقت جد مبكر عن مثل هذه الصورة المثالية واتجهت إلى النقيض ، أى إلى مجرد إحداث صورة ظاهرية مضللة خالية من المضمون الإنسانى العالمى ، فقد بقيت ذكرى الفكرة الأصلية باقية فى أثواب مختلفة . من هذا القبيل ما ذكره (توماس مان) فى مقاله عن فن (ريشارد ڤاجنر) مكرراً كلاماً سبقه إليه آخرون : « فالفنون ما هى إلا ظواهر للفن الذى هو واحد فيها جميعا ، وما كان ڤاجنر بحاجة إلى أن يصبح المازج العظيم للفنون ــ وهو ما كانه بالفعل ــ ليؤثر على كل نوع من الفنية تأثيره التعليمى والمغذى » . كذلك يصح أن نرى أيضاً فى مثل هذا المزج بين الفنون إعاقة للنمو الذاتى الحر لكل فن من الفنون ومن بينها الأدب .

وهناك دراسة شاملة بقلم (كلاوس جونتر يوست)(٦٠) تناول فيها النص الأوبرالى الألمانى فى المجال الأدبى والمشكلات التى ترتبط به . كذلك هناك آراء أساسية وبعيدة المدى عن العلاقات المتبادلة بين الأدب والموسيقى من وجهة نظر المؤلف الموسيقى نطالعها فى الفصول المختلفة بأقلام مختلفة فى الكتاب الذى أصدره (لورانس برمان)(٦١) . ونحب أن نذكر فى هذا المقام أيضا كتاب الباحثة (هيلا فرومورجن ــ فوس)(٦٢) الذى عرضت فيه مناقشات مبدئية لمشكلة تضافر الأدب والفن التشكيلى ، وإن اقتصرت على موضوع محدود نسبياً هو تصوير النصوص فى العصر الوسيط .

الهوامش

* المقصود بالإمبليم (الجمع إمبليمات) صور رمزية ارتبطت بها نصوص شعرية وجمعت فيها بعد فى كتب ضخمة ذات صفة موسوعية على هيئة تراث ضخم اهتم به الشعراء والأدباء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر خاصة .

(١) KARL WEIDLE: Bauformen der Musik. Kassel 1925

(٢) CALVIN S. BROWN: Music and Literature, Athens, Georgia 1948, S. 219-228.

(٣) RENEE RISE HUBERT: The Fabulous Fiction of Two Surrealist Artists: GIORGIO DE CHIRICO and MAX ERNST. In: New Literary History, Volume IV (Autumn 1972), number 1, S. 151-166.

(٤) STEVEN PAUL SCHER: Verbal Music in German Literature. New Haven and London 1968.

(٥) KARL LUDWIG SCHNEIDER: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen GEORG HEYMS, GEORG TRAKLS und ERNST STADLERS. Hiedelberg: 1954.

(٦) RONALD SALTER: GEORG HEYMS Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst Munchen 1972.

(٧) EDWARD BUTSCHER: Wallace Stevens' Neglected Fugue: "Variations on a Summer Day", in: Twentieth Century Literature, Bd. 19, (Juli 1973), Number 3, S. 153-164.

(٨) KARL KONRAD POLHEIM: Zur romantischen Einheit der Kunste. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hersg.): Bildende Künst und Literatur. Frankfurt a. M. 1970, S. 157-178.

(٩) CALVIN S. BROWN: Music and Literature, a.a. O.

(١٠) HORST PETRI: Literatur und Musik. Göttingen 1964.

(١١) HELMUT A. HATZFELD: Literature through Art. New York 1952.

(١٢) MARIO PRAZ: Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts. Princeton 1967.

(١٣) RONALD TAYLOR: Formal Paralles in Literature and Music. In: German Life and Letters, Bd. 19 (1965-66), S. 10-18.

(١٤) HERMAN MEYER: Raumgestaltung Raumsymbolik in modemer Erzählkunst und Malerei. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hrsg): Bildende Künst und Literatur, a.a. O., S. 13-26

(١٥) MARSHALL MC LUHAN and HARLEY PARKER: Througn the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting. New York 1968.

(١٦) HANS HEINRICH BAUMANN: Musik und sprachliches Modell. In: Poetica, Bd. 2 (1968), S. 433-437.

(١٧) EMIL STAIGER: Musik und Dichtung. Zürich und Freiburg 1959, S. 61-85.

(١٨) KURT WAIS: Symbiose der Künste. Schriften und Vorträge der württembergischen Gesellschaft der Künste, in: ERMATINGER II, S. 209.

(١٩) CURT SACHS: The Commonwealth of Art. New York 1946.

(٢٠) WELLEK-WARREN S. 111.

(٢١) FRITZ MEDICUS: Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste. In: ERMATINGER II, S. 209.

(٢٢) HERMAN MEYER: Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung. In: DVLG., 31. Jg. (1957), S. 491. HERMAN MEYER: RILKES Cézanne-Erlebnis In: JAAK, Bd. 2 (1952-54), S. 69-102.

(٢٣) DEL IVAN JANIK: Toward "Thingness": Cézannes's Painting and Lawrence's Poetry. In: Twentieth Century Literature. Bd. 19 (1973), S. 119-128.

(٢٤) CALVIN BROWN: The Musical Development of Symbols: WHITMAN. In: Music and Literature, a.a.O., S. 178-194.

(٢٥) THEODORE MEYER GREENE: The Arts and the Art of Criticism. Princeton 1940.

(٢٦) PITIRIM A. SOROKIN: Social and Cultural Dynamics. Bd. I: Fluctuations of Forms of Art. New York etc. 1937.

(٢٧) HANS HEINRICH BAUMANN: Musik und sprachliches Modell, a.a.O S. 437.

(٢٨) FRANCES A. YATES: The Art of Memory. London 1966, S. 19, 101, 330-354.

(٢٩) JEAN H. HAGSTRUM: The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago and London 1958.

(٣٠) JOHN HOLLANDER: The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry 1500-1700. Princeton 1961, S. 262.

(٣١) DAVID H. MALONE: Comparative Literature and Interdisciplinary Research. In: Synthesis, I (1974), S. 17-26.

(٣٢) RUDOLF ARNHEIM: The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance. In: YCGL, Jg. 25 (1976), S. 7-12.

(٣٣) NATALIA NIKALAEVNA GRIGOROVICH und S. I. SHIFSTEIN: Russkaia literatura v sovetskoi muzyke. Moskva 1975.

(٣٤) FRIEDRICH WILHELM WENTZLAFF-EGGEBERT: Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin 1975.

(٣٥) JACOB STEINER: Kunst und Literatur. Zu Rilkes Kathedralengedichten. In: ALEXANDER VON BORMANN (Hg.): Wissen und Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Tübingen 1976, S. 621-35.

(٣٦) FRANZ SCHMITT VON MUHLENFELS: Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur. In: Arcadia, II. Jg. (1976), S. 238-55.

(٣٧) NORTHROP FRYE: Wallace Stevens and the Variations Form. In: N. FRYE: Spiritus Mundi. Bloomington und London 1976.

(٣٨) GISBERT KRANZ: Das Bildgedicht in Europa. Paderborn 1973.

(٣٩) GEOFFREY HARPHAM: The Grotesque. First Principles. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34. Jg. (1976), S. 461-68.

(٤٠) FRED H. MARCUS: Short Story- Short Film. Los Angeles 1977.

(٤١) LADISLAV MATEJKA und IRWIN R. TITUNIK: Semiotics of Art. Cambridge, Mass. 1976.

(٤٢) WOLFGANG MAX FAUST: Bilder werden Worte. München 1977.

(٤٣) DORIS FOUQUET: Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Berlin 1971.

(٤٤) IAN JACK: Keats and the Mirror of Art. Oxford 1967.

(٤٥) WELLEK - WARREN, S. 112.

(٤٦) ERWIN PANOFSKY: The Neoplatonic Movement in Michelangelo. In: Studies in Iconology. New York 1939, S. 171 ff.

(٤٧) ROBERT MUHLHER: Die Einheit der Kunste und das Orphische bei E. T. A. Hoffmann. In: ALBERT FUCHS und HELMUT MOTEKAT (Hrsg.): Stoffe, Formen, Strukturen. München 1962, S. 345-360.

(٤٨) ETIENNE SOURIAU: La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée. Paris 1947.

(٤٩) JAMES D. MERRIMAN: The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation. In: JAAC. Bd. 31 (1972-73), S. 153-64 und 310-21.

(٥٠) RICHARD MULLER: Dichtung und bildende Kunst im Zeitalter des Barock. Wege zur Dichtung, Bd. 29, 1937.

(٥١) ANITA FISCHER: Die Buchillustration der deutschen Romantik. Germanistische Studien Bd. 145, 1933.

(٥٢) GÉRARD BERTRAND: L'illustration de la Poésie à l'époque du cubisme 1909-1914. Paris 1971.

(٥٣) ROBERT J. CLEMENTS: Picta Poesis. Rom 1960, S. 193-202 und 17-20.

(٥٤) JAKOB KNAUS (Hrsg.): Sprache. Dichtung. Musik. Tuebingen 1973.

(٥٥) JACK M. STEIN: Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge, Mass. 1971.

(٥٦) JACK M. STEIN: FROM Woyzek to Wozzek: Alban Berg's Adaptation of Büchner In: The Germanic Review, May 1972, S. 168-180.

(٥٧) JOHN D. LINDBERG: The German Baroque Opera Libretto: A Forgotten Genre In: GEORGE CHULZ-BEHREND: The German Baroque. Austin and London 1972, S. 87-122.

(٥٨) WERNER EGK: Von königlichem Rang: die Oper. In JAKOB KNAUS (Hrsg.): Sprache Dichtung. Musik. A. a. O., S. 64-71.

(٥٩) EVA MARIA LENZ: Hugo von Hofmannsthals Mythologische Oper "Die ägyptische Helena". Tübingen 1972, S. 145-148.

(٦٠) KLAUS G. JUST: Das deutsche Opernlibretto. In: Poetica, 7. Jg. (1975), S. 203-20.

(٦١) LAURENCE BERMAN und andere: Words Music. Cambridge, Mass. 1972.

(٦٢) HELLA FRUHMORGEN-VOSS: Text und Illustration im Mittelalter. München 1975.

التصوير والشعر الإنجليزى الحديث

تقديم وترجمة
محمد عنانى

كلنا يعرف أن جذور الشعر الإنجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن ، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التى تزعمها الشاعر (عزرا باوند) ، وبرز من أبنائها ت . س . إليوت . ومع أن شعر اليوم فى بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة ، فما يزال تيار التصويرية من التيارات التى تتدفق بقوة فى شعر المحدثين . وإذا كنا لا نعرف فى العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الذوق العربى وتستسيغه آذان الناطقين بالضاد ، فينبغى ألا يكون ذلك حائلاً دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام ــ خصوصاً أن كلمة التصوير ، قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة ؛ إذ ارتبطت فى أذهاننا بتقديم الصور ــ سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية ، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز . وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادىء عامة نادى بها « النقد الحديث » وأشاعها كبار النقاد لدينا ، مثل وحدة القصيدة ، ووحدة الانطباع ، والعضوية ، والتماسك ، وهلم جرّا . وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً فى الطريق الصحيح ــ وهذا محمود ــ ظانين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين ــ وهذا غير دقيق .

وأعتزم فى هذه الدراسة إيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية ؛ وهو إطار المودرنية modernism ــ وأنا أستخدم هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary . فالمودرنية (وهى مصدر صناعى مثل المصادر المستخدمة فى الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لا تتضمن الدلالة الزمنية فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً ؛ إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية والأدب ، بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله . وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى ، وهو جزء من النشيد رقم ٧٤ للشاعر عزرا باوند ــ وهو الأول فى سلسلة أناشيد بيزا ــ وقد أقر أحد أبناء المدرسة ، هوت . س . إليوت بصعوبته فى مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (.طبعة بنغوين ١٩٤٨ ص ٧) . ثم أقدم دراسة كاملة كتبتها (جسيكا برنز بيكو رينو) الأستاذة فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، ونشرت فى مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهى دورية تصدرها جامعة تمبل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ - ١٧٣) .

ويجمل بنا فى البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويرى الذى يكتب اليوم . وقد اخترت قصيدتين كتبتا فى عام ١٩٧٥ ، أولاهما للشاعر (روجر غارفيت) بعنوان سأم الحياة ، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تدهيوز) بعنوان رفات صلب . وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تعنى « أهم أحداث الحياة » :

(١)

العجوز عند النافذة

ليس له يدان . من كل صف من الخيوط المعقودة
التى تنسجها عقارب الساعه تضيع عقدة .
فى بطء يرتفع صوت المغنية إلى النبرة الصحيحة
سوبرانو تذوب لهباً

يتعادل المنفيّان فى مباراة أخرى
وآخر جرعة من الشراب
ما تزال فى الكأس فى انتظار فوز واحد منهما
ولكن السلوك المهذب يحول دون موت ملك الشطرنج

وهما لا يبصران الشراب وهو يتبخّر .

(٢)

الشفق قبيل الفجر . سماء جافة مثل بودرة التلك
الآفاق
تشقشق بأصوات الطيور
يحط الشحرور قريباً منى فى رعب أسود
ثم يهب طائراً
كأنما يبحث عن مهرب
من عالم ألقى فيه لتوه
واليرابيع التى لم تر الإنسان قط تنطلق فى كل مكان
من تلك السيدة الفارعة التى تسير على الكلأ فى حديقتك ؟
النجم فى السماء آمن
البومة على عمود التلغراف
تنعم بالدفء والجفاف وهى فى ضعف حجمها المعتاد
تحك أذنها
وتحت الأحجار الخنافس الدقيقة — أصدقاؤك .

(من كتاب : قصائد جديدة عام ١٩٧٥ — المحررة باتريشيا بير — لندن — ١٩٧٥ — ص ٩٦ و ١٤٥)

لا شك أن القارىء العربى سوف يتساءل عن نوع « الصور » المقدمة هنا ؛ فالقصيدتان لا تكادان تتوسلان بالاستعارة ، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين « خافتين » ، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يتكون من « مناظر » متتابعة ، وأشياء لا يربط بينها المنطق المألوف . ولا شك أن القارىء العربى سيسرع بالقول بأن المجاز المستخدم رمزى ، وبأننا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى المجاز) فى باطن كل « منظر » وكل « حدث » ، وأنها جميعاً تشترك فى تكوين انطباع عام أو تشكيله . ولكن هذا القول على وجاهته لا يمثل إلا نصف الحقيقة ؛ أما النصف الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحلل الصور تحليلاً منطقياً ، أو أن نخلص إلى نتيجة ما — انطباعاً كانت أو فكرة — من أى من القصيدتين . الهدف هنا « تصويرى مودرنىّ » ؛ أى أنه « التقديم » لا « المحاكاة » — أى أن الفنان هنا لا يريد لنا أن نخلص من قصيدة سأم الحياة مثلاً إلى أن الحياة تبعث على السأم لأنها مثل مباراة شطرنج تساوت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أى نقيضين فى جدلية الوجود) ، ومن ثم ضاعت منهما فرصة الفرح — فرح الحياة والانطلاق ! بل لا يريد أن يقول إن الزمن يسلب المرء القدرة على العمل (العجوز ليست له يدان) أو أن الزمن يسرق منا شيئاً ما فى كل لحظة (تضيع عقدة من كل صف منسوج) — أو أن نار الفن تحرق إحساسنا بالحياة ! إنه لا يريد أن يقول أيا من ذلك ، ولكنه يقول كل ذلك فى الوقت نفسه ! فالصور هنا — حين تترجم إلى معان منثورة — تضيع فى حلقات من التجريد ومواقع من « التفريد » بحيث لا تصبح صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل فى تتابعها وتفاعلها وتحديها لذهن القارىء — وكذلك قصيدة تد هيوز عن الرفات : أين الرفات فيها ؟ إن القصيدة مجموعة من اللحظات النفسية المنبثقة من صور غير مجازية فى الغالب ، مستمدة بدورها من الحياة اليومية التى يعيشها الجميع . والقارىء يحاول جاهداً أن يقيم علاقة ما بين الشحرور واليرابيع والسيدة والنجم فلا يستطيع — وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة فى القراءة الثانية للقصيدة ، وربما تغيرت فى القراءة الثالثة ، وهكذا إلى ما لا نهاية ! إن فى القصيدة ديناميكية ، أى حركة دائبة تطالبنا بالعودة إليها مرات ومرات ، وتتطلب منا إيجابية فى التذوق لا تتوافر لدى القارىء العابر . وإذا اشتكى القارىء العربى مما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى « المودرنية ». فما المودرنية فى الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب — والشعر بصفة خاصة — فى القرن العشرين ؟

إذا تصفحنا أى كتاب يعالج «المودرنية» فسوف نجد إصراراً على تتبع جذورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر — وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ ، مثل « برادبرى » و « ماكفارلين » فى كتابهما المودرنية — طبعة بنجوين ١٩٨١ — وبعضها يوسع من نطاقها الزمنى قليلاً فيرصد استمرارها حتى (تدهيوز) و (سيلفيا بالاث) — بل (فيليب لاركن) مثل كتاب شعر القرن العشرين — (جراهام مارتن وب . ن . فيربانك — لندن — ١٩٧٩) . والحقيقة أن الجذور بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ينبغى أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، قبل وفاة ماثيو أرنولد — الناقد الإنجليزى الأشهر — بعدة سنوات (وقد ولد ت . س . إليوت فى العام نفسه الذى ولد فيه أرنولد ، أى فى ١٨٨٨) . كما أن جذورها لم تكن أدبية أو فنية خالصة ، بل كانت تتصل بالتحولات التى أتى بها تقدم العلوم الطبيعية ، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر فى موقع الإنسان على خريطة الوجود — خصوصاً فى الصورة التى رسمها الرومانسيون للإنسان فى بداية القرن التاسع عشر . كان الإنسان الذى صوره الرومانسيون — كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت.ا. هيوم فى كتابه التأملات — (لندن ١٩٢٤) كائناً عظيم الخطر ، لا حدود لقوته وجبروته ، ولا قيود على خياله ؛ فهو صورة لخالقه ، وصوت يرجع أصداء السماء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة فى عصر اكتشف فيه الإنسان حقائق العلم الطبيعى ، سواء فى دنيا النبات والحيوان أو فى نفس الإنسان ذاته . فالتمجيد الرومانسى للإنسان ، ووضعه فى مركز الكون ، يتضمن تزييفاً واضحاً ، وإغفالاً لضعفه (الذى يتمثل أحياناً فى قوته حين يسيطر قوم على قوم) ، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس ، أو رؤية « سواحل بحر الوجود » التى تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين .

كان التدفق الذى لم يسبق له مثيل فى مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوربا من الأسلاف ؛ وكان الاتجاه الذى تمثل فى كتابات قادة الفكر فى أوربا ينزع فى الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بصورة مقابلة مبالغ فيها عن ضعف الإنسان وعجزه ، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات فى الإنسان نفسه وأوضاعه ، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد فى الصورة الرومانسية الأولى . وقد رأى أحد النقاد (هو آلان بولوك) أن هذا الاتجاه التجميعى أو التوفيقى قد أنشأ « صورة مزدوجة » على حد تعبيره — صورة يلخصها (ماكفارلين)

قائلاً إنها تجمع بين الاتجاه الذى ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هربرت سبنسر) مثلاً ، وهو الاتجاه إلى الوضعية والتحليلية والموضوعية والمنطقية ، وإلى التعميم والحتمية ، وكل ما هو فكرى مطلق وغير ذاتى ، والاتجاه الآخر المضاد لهذا ، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه ، والظواهر « الروحية » التى كان الناس فى أواخر القرن يعلون من شأنها ، تأكيداً « لروحانية » النفس البشرية ، وابتغاء لليقين الدينى الذى كان قد اندثر أيما اندثار . وعلى أى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التى أتى بها (نيتشه) و (ليونيل تريلنج) بعده ، من أهم القوى المؤثرة فى التيار الجديد (حول العنصر الحديث فى الأدب الحديث فى ما بعد الثقافة ــ لندن ١٩٦٦) إذ كان (نيتشه) ــ كما هو معروف ــ يدعو إلى إعادة النظر فى كل القيم الموروثة ويعرب فى رسائل إلى (براندز) و (سترندبرج) عن إحساسه بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة وبداية حقبة جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة ، ويحاول النظر بعين « عادلة » فى نفسه وحياته الحقيقية . لم تكن الحقبة الجديدة قد بدأت ــ ولكن روحها الأول ــ روح الاستكشاف ــ (وهو ما كان يسميه أرنولد « التساؤل ») كان يجسد معنى الحداثة modernity ويرهص بالمودرنية التى لم تكن ــ كما يبين البحث المرفق غير حديثة بالمعنى المفهوم .

كانت الصحوة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب فى أعماق الفكر الأوربى فى ذلك الوقت . وكان الرسامون والشعراء الذى عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) « روح العصر » ؛ وهى روح تنشد حرية جديدة تختلف عن حرية الخيال الرومانسى ؛ فهى حرية فكرية وعلمية . ومن ثم أقبل الناس على أفكار (هيجيل) و (برجسون) ، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوربية ، وساد الاهتمام بإعادة النظر فى المفاهيم التى كاد أن يصيبها البلى ، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشرى وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعانى والقيم وما إلى ذلك . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع ، وبدأت تحل محلها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء فى العالم أو فى الفكر ، (بل إن المودرنية أحياناً ما تعنى الفوضوية والعدمية) ورفض البعد الدينى الذى تقدمه المسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التى ضخمها ضباب التاريخ وأماتتها القوالب الجامدة التى حبست فيها . وكان الجميع ينشد الآن لوناً من التحرر الذى يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية .

وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا كله فى الفنون البصرية والسمعية واللغوية . وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشرى ، ليس فحسب فى الرؤى التى تفصح عنها ، بل أيضاً فى أساليبها وطرائق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته . وكان هذا فى ذاته دليلاً على انشغال فكرى بالفن . ولدينا وثيقة تنتمى إلى أوائل القرن العشرين ، وهى كتاب « إيرفنج بابيت » المسمى **اللاوكون الجديد** (١٩١٠) والذى وضع له عنواناً جانبياً هو **دراسة فى الخلط بين الفنون** . وقارىء هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التى كان نقاد بداية القرن يولونها للعلاقات بين الفنون المختلفة . إذ لم تعد المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كافية ، إذ كيف نتصور ــ كما يقول (بابيت) ــ أن يكون ذكر اللون مقابلاً للّون ؟ أو أن تكون الخطوط التى يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأى « تكسير » لغوى فى الأدب ؟ لقد أتاحت الوسائل البصرية التى يستخدمها الرسام حرية كافية فى إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة ــ أما الأدب فمازال « حبيس » المنطق ــ فما المنطق إلا اللغة ــ اشتقاقاً واصطلاحاً !

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق ، بل كانت لها جذور ــ ينبغى أن نرصدها إحقاقاً للحق ــ فى كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل ــ فكان الشاعر الإنجليزى (وليم وردزورث) ينعى على الشاعر الألمانى (بيرغر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ ، ويحاكى الكلاسيكيين فى « فرض » منطق الحياة على شخصياته ، بحيث خرجت هذه الشخصيات باهتة غير متصلة بالواقع ــ أى غير حقيقية ــ وقولته المشهورة هى « أريد المزيد من فرشاة الرسام وحريتها » (**خطابات وردزورث** ــ الجزء الأول ــ ص ٢٣٤) ــ ولذلك كان ينشد ــ منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها **الحركة الحديثة**) التصوير الذى يحرر الشاعر من سيطرة المنطق . وكان دائماً يتحدث عن الصور المستقاة من الذهن بعد أن تتحور وتتغير وتكتسب ألواناً وخطوطاً مختلفة ، أى تكتسب « معانى » مختلفة . ولكن كتاب تلك الفترة كانوا قد طرحوا التراث الرومانسى برمته ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء !

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر فى الوقت نفسه فى إنجلترا ــ (دانتى غبريال روزيتى) ــ حافزاً على إعادة النظر فى تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما . لم يكن أحد قد اكتشف (وليم بليك) بعد ! بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً « خاصاً » يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه ، ولا يفهمها سواه ، ولكن لوحاته (مثل تلك التى زين بها قصيدته المشهورة بعنوان **ملتون**) تدل على أنه كان سباقاً إلى « كسر » الخطوط والألوان ؛ ويثبت النقد الحديث اليوم مدى ريادته فى هذا الصدد . أما (روزيتى) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والبساطة فى التصوير فى الشعر والرسم جميعاً . ونحن نذكره فى هذه الدراسة لأنه أثر على كل من (وليام موريس) و (جون راسكين) الذى ألقى محاضرات فى فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسى العام . ولهذا فعندما بدأ تيار المودرنية الذى نحن بصدده ــ كان الهجوم ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المتمثلة فى هؤلاء وليس ــ فى الواقع ــ فى شعر الرومانسيين الكبار أنفسهم .

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود فى التصوير الذى ينبع من فكر الثبات والتجزىء ، وبداية عهد جديد ، يعتمد الشاعر فيه على التغير والديناميكية وتعدد الأصوات (أى تعدد المستويات) . وكان من ثمار الثورة على هذه المدرسة ــ مدرسة (روزيتى) التى أطلق عليها اسم « إخوان ما قبل روفائيل » ــ أن ولدت حركة رمزية ناشئة .. إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع ؛ فهو يفتح له الآفاق ليجعل من « المعنى » مساحات تشبه مساحات الألوان على

اللوحة . وهو يستطيع عن طريق الرمز فى التصوير إخراج مقابل للألفاظ ؛ فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة . وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه ــ بل قدم الفن البدائى قبل الأدب ــ فإنها الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ ــ وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء إنجلترا ، وأهمهم وأولهم مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) . ولكن خليفته بول ڤاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) هو الذى يفتح الطريق حقاً أمامنا لنفهم التغير فى اتجاه الشعر ، تأثراً بالفنون البصرية . أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليز (وعلى صلاح عبد الصبور) فهو ڤيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ، ويليه لا فورغ (١٨٦٠ -١٨٨٧) ــ وأنا أذكرهم بهذا الترتيب عامداً ؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية ؛ وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية ، إذ تلته التكعيبية فالدوّامية ، والمستقبلية والتعبيرية ، وأخيراً الدادية والسيريالية . أين تقع التصويرية من هذا كله إذن ؟

التصويرية فى الشعر تشترك مع هذه (المدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً فى جوهر مودرنىّ واحد هو الثورة على المحاكاة . ولقد أجهد النقاد المحدثون أنفسهم فى التفريق بين هذه وتلك ، أو الربط بين واحدة وأخرى ، وهذا كله مفيد ؛ ولكن الجوهر فى هذا كله هو أنها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة ، أى عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة فى العالم الخارجى . وقبل أن نستطرد ينبغى أن نوضح ما نعنى بكلمتى «الطبيعة» ، و (الموضوع) . الطبيعة فى النقد الفنى تعنى ما يصوره الفنان ، فهى لا تقتصر على الأشجار والأنهار والمراعى ، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويدركه العقل ؛ أما (الموضوع) الفنى فهو الشىء الذى يرسمه الفنان . وقد شاع اصطلاح (موضوعى) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإيحاء بمعناها ، وإن كنا نترجم الصفة نفسها فى علم الفيزياء بتعبير « الشىء » ــ ونقول العدسة الشيئية للمنظار ، فى مقابل العدسة العينية ــ تفريقاً للعدسة التى تواجه الشىء (أو الموضوع) عن العدسة التى تنظر فيها العين .

والأساس الفكرى للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن « النقل » أو « التمثيل » (والتمثيل هنا يعنى تقديم أهم ملامح الشىء أو الموضوع حتى يمثل له أو يمثله العمل الفنى) غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع . فالذى يحاكى الشجرة ألواناً وخطوطاً ونسباً إنما يمثل لها بإحالة العين ، أى توجيهها ، إلى نمط ذهنى هو نموذج الشجرة القائم فى كل زمان ومكان ؛ وهو بهذا لا يبتعد فحسب عن الشجرة المفردة التى يصورها ، بل يبتعد عن حقيقة الموضوع الفنى الذى يتناوله ، وهو الشجرة ، كما يراها بعين الذهن ، وكما ينفعل بها ، وكما يستجيب لها . أى أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التى تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها . إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التى لم تعد صالحة فى عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة . كما أن المحاكاة تفترض ما هو أخطر ، ألا وهو سلبية الرائى أو القارىء ــ أى سلبية المتذوق ــ لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً ، وتصر على مخاطبته بلغة الأنماط . وهكذا فهو « يتلقى » ما لديه ؛ وأيا كانت التشكيلات الجديدة التى يقدمها الفنان ، فهى تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى ؛ لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى . ولنضرب مثلاً لزيادة الإيضاح : إن إخراج تشكيل جديد من نمطين أو ثلاثة ــ فلنقل الشجرة والمرعى والسحاب فى السماء ــ فى إطار المحاكاة (مثلما يفعل الرسام الإنجليزى كونستابل) لن يزيد على تعديل طفيف فى الزاوية التى ينظر منها المتلقى إلى هذه الأنماط ؛ فذهنه لن يعمل عند النظر ، وسيظل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتاً مطمئناً ؛ لأن التشكيل الجديد ، على ما به من متعة بصرية ، لا يثير فكرة ، ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة . فالتشكيل الجديد يعتمد على الإحالة إلى ما هو ثابت فى الذهن ومعروف ؛ لأن كل نمط من الأنماط له دلالته الثابتة ، ومجاله المعرفىّ الراسخ ؛ والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق .

كان هناك سبب آخر ــ إذن ــ للابتعاد عن المحاكاة ، هو الإحساس بوجوب اشتراك الذهن اشتراكاً فعالاً وإيجابياً فى عملية التذوق الفنى . وهكذا دأب فنانو « المودرنية » على محاولة استثارة الذهن والحس معاً فى كل مدرسة من هذه المدارس ؛ وهذا يعنى أنهم كانوا يبدأون تجربة جديدة « غير مضمونة العواقب » ــ لأن الجمهور فى أواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة (وبخاصة فى منتصف القرن ، عندما ازدهرت مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » المشار إليها ، التى ثارت على انطباعية « وليام تيرنر » وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة ، وطالبت بالعودة إلى تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً) . وبإيجاز فإن المودرنية محاولة فنية لإشراك المتذوق فى إبداع العمل الفنى ، وفتح الطريق أمامه ليعمل ذهنه فى عملية التلقى ، بحيث يصبح العمل الفنى غير مقصور على التمثيل والنقل ، بل يصبح سجلاً حياً لنشاط ذهنى وشعورى معاً .

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التى يحاول فنانو بداية القرن العشرين إيصالها إلى الجمهور ؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التى رأى التصويريون أنها تقتضى جهداً خاصاً من جانب المتذوق ؟ نقول أيضاً باختصار إنها تتمثل فى المعنى الجديد للجمال ! كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة فى ذاتها ، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلاً عن السياق الذى تعيش فيه وتتحرك ، وأن متعة المتذوق تأتى (كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان فى نقله إلينا . وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط ، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه ، بل تعدتها إلى البسيط والعادى فى حياتنا اليومية ، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان ، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحى . وفى كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدة من الطبيعة ، أو كانت تحاول أن ترقى إليها ، أى تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض ، يمكن استشفافه من صور الطبيعة . أما المودرنية فهى تحطم هذا المثل الأعلى ــ وبعبارة أخرى فهى مناهضة للأفلاطونية وللأفلاطونية الجديدة جميعاً . إن المودرنية ترى الجمال فى كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية ، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك فى الإطار التقليدى . وهى من ثم تلغى « الإطار المرجعى » ، للجمال ، وتقدم بدائل ما تفتأ تتغير لما يمكن أن يثير فينا حاسة الجمال .

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف ــ اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينها ، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر (لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية ــ من ألوان

وخطوط ــ فى الإنسان أو الطبيعة . ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشىء جميل فى ذاته ، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً فى الفن . ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثاً لعصور إقطاعية تقوم على الاستغلال والسيطرة وما إليها ، فلم يكن أمام الفنان الذى ينشد صدق الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه فى تصويره جمالاً يقوم على القبح والإظلام والقتامة والجهامة ــ وهى مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكك الذى كان قد بدأ يسرى فى أوربا فى أوائل القرن العشرين ، والإحساس بالاغتراب الذى نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعى الجديد ، وإدراك ضآلة الإنسان فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تطحنه طحناً . وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية ــ لابد أن تؤخذ فى الحسبان ــ لنشوب الحرب العالمية الأولى ، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب .

والمحدثون من التصويريين يرون الجمال فى التغير والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة . ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة ؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأدبى من أنها مركب لا زمنى ، أى مركب تشكيلى يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر ، فأصبحوا يرون فى الاستعارة مركبا زمنيا ، أى يعتمد على الحركة الدائبة فى العلائق بين الأشياء ، وأصبحت الموسيقى مثلاً يمكن أن يحتذى ، لاعتماده على (١) التزامن و(٢) التعاقب . أما التزامن فهو عزف لحنين معاً ، وأما التعاقب فهو أن كل لحن بطبيعته يتكون من عدة نغمات متعاقبة . ومعنى هذا أن الاستعارة بمعناها القديم ، التى تقدم إلينا صورة واحدة ، أيا كانت درجة تركيبها أو تعقيدها ، لابد أن تقل فى دلالتها عن الصورة التى تستمد كيانها من عدد من الصور المتوالية ؛ لأن التتابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة . ولذلك فقد أصبح التكرار مع التغير (وهو من مبادىء التأليف الموسيقى الناضج) مبدأ من مبادئهم . ولنضرب مثلاً يوضح ما نقول . إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لاشك فيها ، فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة . لقد أصبحت صورة (بروميثيوس) مثلا صورة محددة لا تتغير للإنسان الذى يتحدى الأقدار التى تعصف بإنسانيته (ممثلة فى زيوس رب الأرباب) ويتحمل الآلام فى سبيل هذا ــ فهكذا صوره (أيسخولوس) ، وهكذا صوره (شيلى) ــ قس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها . ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإيحاء أصبحت محدودة ؛ لأنها جمدت معرفيا ، ومن ثم اقتربت من الكليشيهات . ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة ــ أى أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تهبها دلالات جديدة ، وأن يدرجوا الشخصيات الأسطورية فى عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعانى التى يرونها كامنة فيها . والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا ، حتى تأتى كل صورة فتغير ما سبقها ، ثم تتغير هى نفسها حين يأتى بعدها ما يغيرها . هكذا يفعل (إليوت) فى قصيدة الأرض القاحلة ، حين يقدم عرافة حديثة فى صورة مصرية قديمة هى (سيزوستريس) ، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة البريئة المخدوعة ، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتها معاً حين يقدم لنا (كليوباترا) وقد تجمدت فى مظاهر الترف والبذخ الذى أغدقه عليها المجتمع الصناعى ، ثم يعيد تقديم المرأة وقد التهبت مشاعرها حينا ، وماتت حيناً آخر ، على مدى القصيدة كلها ، فى عملية ديناميكية تتسم بالتغير والتحول ؛ بحيث نرى الماضى طوراً فى حسرة وطوراً فى إعجاب ، من خلال بشاعة الحياة التى يصورها الشاعر فى أرضه القاحلة . وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطوزة بروميثيوس ؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) فى الأناشيد .

ولاشك أن من أهم سمات الشعر التصويرى الحديث ما يمكن أن يعد مشابهاً للتغريب أو كسر الإيهام الذى أتى به مسرح (بريشت) . فالفنانون المحدثون يريدون من القارىء ألا يندمج اندماجاً كاملاً فى القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة . وهم لذلك ما يفتأون يصدمونه بعبارات لا معنى لها ــ ربما كانت أجنبية ، أو غير نحوية ، أو خارجة عن السياق ــ بحيث يتوقف القارىء ويتساءل ــ ما هذا ؟ ومثلما يفعل الرسام الحديث فى لوحاته ، نجد الشاعر الحديث حريصاً على ألا يلقى القارىء نظرة على العمل ويقول : ما أجمله ! ثم يمضى فى سبيله . إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات ، بحيث يرى فيه فى كل مرة شيئا جديدا ، وبحيث يتولى هو إقامة المعانى التى يراها . ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فنى يمثل لونا من التحدى الصارخ لحياته النمطية (ولاشك أن حياتنا نمطية شئنا أم أبينا) ، فهم يقولون له : تعال وأعمل فكرك فيما ترى ! ومن هذه الزاوية يأتى جانب مهم من جوانب الاستعارة ، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه ؛ ولذلك فالمشبه والمشبه به (تصريحاً أو تضميناً) يتوافقان فى شىء ما ، هو ما اصطلحنا على تسميته « الجامع ». أما المودرنية فهى تولى اهتماماً أكبر لما يمكن أن نسميه « الفارق » ــ أى لما ينبغى أن يفصل بين المشبه والمشبه به ، ولكنه فى القصيدة يجمع بينهما . ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح فى شىء ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر ، لإبراز تشابه أو لإبراز تنافر ــ وهذا هو الأهم ــ يحفز على التفكير . ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لا يريد للقارىء أن يندمج شعوريا فى قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر . ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية ومسرح (بريشت) .

وفى إطار المودرنية الكبير تبرز مدرسة التصويريين فى قالب غريب حقاً ؛ فهى مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً ، وتضيف إليها عنصراً يمكن أن نسميه « أولوية البناء » ، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاما خاصاً ؛ أعنى نظاماً داخلياً ينقله الشاعر بعد تأمل طويل للموضوع (بالمعنى الذى شرحناه سابقاً لهذا المصطلح) . ومن هذا المنطلق يتضح مدى الخطأ الذى وقعنا فيه فى العالم العربى عندما خيل إلينا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك . والخطأ يرجع ــ دون شك ــ إلى أننا اهتممنا بالنقد النظرى دون النقد التطبيقى ، واهتممنا بالمبادىء والأسس دون أن نقرأ الشعر . ونحن معذورون فى هذا ؛ لأن من يقرأ منا القصائد الحديثة ويفاجأ بأنه لا يفهم ما فيها على الفور سوف يلقى بها جانبا وينصرف عنها ؛ لأننا لم نعتد المصطلح الشعرى الذى تتوسل به ، ولم نعتد أن نكون مطالبين بأن نعمل الفكر فى الشعر أو الرسم أو الموسيقى . ولذلك فلقد بدأت بتقديم نموذجين من هذا اللون من الشعر ، وسأنتهى بتقديم نموذج مطول منه .

ويجمل بنا الآن أن نوجز أهم المبادى التى دعت إليها هذه المدرسة ،

سواء أكانت قد حققتها فى الشعر نفسه أم لا . المبدأ الأول : هو أن على الشاعر أن يعالج أشياء محددة ــ معالجة مباشرة دقيقة ــ سواء كانت هذه الأشياء ذاتية أو موضوعية . والمبدأ الثانى : هو أن يقتصد فى استخدام الألفاظ حتى يخرج الشعر صلبا كالفولاذ (وهو التعبير الذى عاد إلى استخدامه كيث ساجار فى كتابه فن تد هيوز ــ ١٩٧٨ ــ ص ١٤٧) . والثالث : هو أن يأتى الشاعر بالإيقاع الشعرى من داخل الألفاظ ، لا من البحور المعروفة . والرابع : هو تأكيد الجانب الحسى للشعر ، بحيث لا ينفصل الفكر عن المشاعر ، وبحيث تحول القصيدة دون « الانزلاق إلى عملية تجريدية » .

وقد ازدهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة شعر التى كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات النقدية حتى توج جهودها ت . س . إليوت بشعره الذى تخطاها ، والذى أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها .

ولكن مَنْ (عزرا باوند) ، الذى نقدم له اليوم قطعة من الأناشيد ، ومقالاً نقديا عن القطعة ؟

ولد (عزرا باوند) فى أمريكا فى ١٨٨٥ ، وتلقى تعليمه الأول فى نيويورك (ليسانس فى الفلسفة) ، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا فى عام ١٩٠٦ ، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه ، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوربا بعد إجادته عدة لغات أوربية ، وتخصصه فى الأدب الإنجليزى . وقد كان منذ صباه شغوفاً بالتجريب (يقول أحد نقاده إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل !) ، فبدأ بكتابة شعر لم يستسغه الناس فى أمريكا ، فاستقر آخر الأمر فى أوربا ، متنقلا بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا . وقد نشر أول ديوان له فى عام ١٩٠٨ فى مدينة البندقية بإيطاليا ، ثم رحل إلى لندن فى العام نفسه ، وانضم إلى الجماعة الأدبية التى التفت حول (وليم بتلر ييتس) . وسرعان ما أظهر نبوغاً غير عادى ؛ إذ لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتورى (مثل روبرت براونِنج ، الذى أثر عليه تأثيراً واضحاً فى بداية حياته) ، وعلى مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » ــ وقد سبقت الإشارة إليها . وأعانته معرفته باللغات الأوربية على استيعاب روح العصر ؛ روح الفنون التشكيلية الحديثة ؛ روح المودرنية . وفى عام ١٩١٠ ــ بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين فى العام السابق هما شخصيات وأفراح ــ أعلن رفضه النهائى للرومانسية وتبنيه مذهب التصويرية . كأن هذا المذهب قد بدأ يتخذ صورته المتبلورة فى كتابات الفيلسوف (ت . أ . هيوم) ومحاضراته . وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء ، أهمهم (هيلدا دوليتل) وزوجها (ريتشارد أولدنجتون) ، وشاعرة أمريكية من بوسطن هى (إيمى لويل) ، وشاعر أمريكى هو جون غولد فلتشر من (أركانصو) ، وقبل هؤلاء جميعاً ــ بطبيعة الحال ــ ت . س . إليوت . وكان الحافز الأول لدى باوند فى تبنيه هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية . وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لا تفصل بين الفعل والاسم ، وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى . وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغى أن يكون رائدنا فى الصورة ، وهو الوضوح والتحدد ، وأن تخاطب الفكر والحس معاً .

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا المذهب ؛ لأنه لم يجد فيه المجال الكافى للإبداع ؛ فهو فى صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يرتوى على الإطلاق من نبع المودرنية الزاخر . ومن ثم بدأت علاقته فى لندن بالشاعر الأمريكى ت . س . إليوت تزداد وثوقا . ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتعددة التى سبقت الإشارة إليها ، والتى تعد تصويرية ناضجة وإن لم يسمها أصحابها كذلك . كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر ، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء ، إلى آخر ما ذكرنا آنفا . وكان من ثمارها مجموعة الأناشيد التى بدأها باوند فى لندن فى عام ١٩١٨ ، ثم استمر فى كتابتها فى إيطاليا ونشرها فى أجزاء متفرقة فيما بين عامى ١٩١٩ و ١٩٦٠ . وعلى الرغم من إعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل « فورد مادوكس فورد » ، و « وندام لويس » ، و « ألن تيت » ، و « ويليام كارلوس ويليامز ») لم تحظ بالقبول من الجمهور وسائر النقاد . ويشترك كاتب هذه السطور مع الكثيرين من نقاد العصر الحديث فى الاعتقاد بصعوبتها البالغة ، وبإغراقها فى التغريب ، حتى إن عملية التذوق بأى مستوى من المستويات تتوقف إزاءها تماماً . ومعنى هذا أن جرعة المودرنية تزداد حين يستخدم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب . وهو لكى يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية ــ بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم ــ وعبارات مقطعة وهلم جرا . وهذا ما دفعنى إلى الاكتفاء بترجمة جزء من النشيد ٧٤ (أول مجموعة أناشيد بيزا ــ التى نال عليها جائزة بولينجن فى عام ١٩٤٩) ؛ فالحقيقة هى أن أى جزء منه يكفى لتقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعيبى . وربما كان المقال المرفق معينا فى إيضاح ما يريد الشاعر أن يقوله ــ إذا كان يريد أن يقول شيئاً .

وفى عام ١٩٢٤ استقر باوند فى إيطاليا ومكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . والمعروف أنه كان من المعجبين بموسولينى ، وأنه كان يهاجم أمريكا فى الإذاعة إبان الحرب ، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف . ولهذا ألقت السلطات الأمريكية القبض عليه فى ١٩٤٥ ، ووضعته فى معسكر حربى لمدة ستة شهور ، قضاها فى ترجمة الشعر الصينى ، وكتابة الشعر أيضاً ، ثم قدم للمحاكمة ، ولكن المسئولين أدخلوه مستشفى فى واشنطن بأمريكا للعلاج ، قضى به نحوا من ١٢ سنة . وعندما أفرج عنه ، « لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة » عاد إلى إيطاليا فى ١٩٥٨ وظل بها حتى توفى عام ١٩٧٢ .

أما ما يدهش له القارىء والدارس حقا فهو السرعة التى كان باوند يتحول بها من مذهب إلى مذهب ، وغزارة الإنتاج التى لم يشهد لها العالم مثيلاً ، وصحوة الذهن التى لم تفارقه حتى وهو فى الثمانينيات من عمره ، وتمكنه المذهل من اللغات الأوربية ، فكان يؤلف بعدة لغات ، وينشر بهذه اللغات دون تردد ، ويقبل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد ! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هى تعذر الإلمام بالإشارات والاقتباسات الواردة فى شعره ، والمأخوذة من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يجيدها إجادته للإنجليزية والفرنسية مثلا ــ وإلى حد ما الإيطالية ؛ فإلى جانب ذلك نجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل العبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤ :

المأساة الكبرى للحلم فى أكتاف الفلاح المنحنية

(مانيس) ! كان (مانيس) ذاوجه لوحته الشمس وبدن مكتنز
وهكذا (بن) و (لاكلارا) فى ميلانو
عُلِق من أقدامه فى ميلانو
أنى للدود أن يأكل لحم العجل الميت
(ديوغونوس) ـ ولكن ذلك الذى صلب مرتين
أين نجده فى ثنايا التاريخ ؟
ولكن قل هذا للحيوان الأليف : دقة مدوية لا شكوى باكية
بدقة مدوية لا بشكوى باكية
تبنى مدينة (ديوس) ، حيث الشرفات بلون النجوم .
العيون الرقيقة هادئة لا تنظر بازدراء
والمطر كذلك جزء من الحركة
ما ترحل عنه ليس السبيل الأمثل
وشجرة الزيتون التى اكتست فى الريح لونا أبيض
واغتسلت فى (كيانج) و (هان)
أى بياض يمكن أن تضيف إلى هذا البياض ؟
وأى صراحة ؟
« الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شاطئنا »
أنت يا من مررت بالأعمدة وابتعدت عن هرقل
حينما سقط الشيطان فى ولاية كارولاينا الشمالية
إذا كان الهواء الرقيق يفسح مكانا لريح السموم
أوديسيوس
اسم أسرتى
والريح أيضاً جزء من الحركة
والأخت القمر
اتق الله واخش غباء العامة
ولكن التعريف الدقيق
الذى يقدم هكذا (سيجيسموندو)
وهكذا (دوكيو) ـ وهكذا (زوان بلين) أو عبر نهر (التيبر) مع العروس
رعاية المسيح لنا مجسدة فى الفسيفساء حتى زماننا/عبادة الأباطرة
ولكن الهمجى ذا الأنف السيال الذى يجهل تاريخ (تانج)
لن يخدع المرء
ولا أموال (شارلى سنج) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفترض أن (شارلى) لديه بعض الأموال
وفى الهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قمل القرض المحلى قدموه من العاملين بالمصارف المستوردة .
وهكذا كانت الفائدة الإجمالية المعتصرة من عرق الفلاحين الهنود
ترتفع مثل ارتفاع مجد (تشيرشيل)
مثلما وعندما عاد إلى تغطية الرصيد بالذهب المتعفن
كما حدث فى عام ١٩٢٥ تقريبا ـ آه إنجلترا ـ يا بلادى
حرية الرأى دون حرية الرأى المذاع صفر
ولم تبق إلا نقطة واحدة لستالين
وما حاجتك لهذا ؟ أى ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج ؟
المال يدل على العمل الذى انتهيت من أدائه داخل نظام ما
وهو يخضع للمقاييس والحاجة
« لم أقم بعمل يدوى لا لزوم له »
هكذا يقول كتاب القسيس الكاثوليكى الذى يستخدمه فى عمله
(استعداداً للاعتراف)
صوت يصرخ فى حشرجة مثل القبرة على زنزانات الإعدام
فالنزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جديد فى الصورة
والدستور فى خطر
وذلك الوضع ليس بجديد كل الجدة هو الآخر

« من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر يهب النعاس »
لا كلمات نخلص لها
ولا أفعال تتحلى بالحزم والعزم
ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
ويسيطر على الأرض
ووجد (راوس) أنهم يتكلمون عن (إلياس)
وهم يقصون حكايات (أوليس)
« أنا لا أحد ـ اسمى لا أحد »
ولكن (وانجينا) هو ـ فلنقل إنه (وان جين)
أو الرجل ذو العلم
الذى أزال والده فمه
لأنه صنع من الأشياء مازاد عن الحد
فتكدست بها حقائب رجل الغابة
انظر الرحلة التى قام بها تلاميذ فروبينيوس حوالى عام ١٩٣٨
إلى أستراليا
إذ تكلم (وان جين) وهكذا خلق من سبق ذكره
وأدى إلى التكدس
آفة انتقال الإنسان
وهكذا أزيل فمه
وسترى أنه غير موجود فى صوره
فى مبدأ الكلمة
الروح القدس أو الكلمة الكاملة : الإخلاص
من زنزانات الموت التى يبصرها جبل (تايشان) فى (بيزا)
مثل (فوجى ياما) فى (جاردون)
عندما قفز القط وسار على القضيب العلوى للسور
وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
فى أشكال مصغرة متعددة
وفى سكونها باقية بعد انتهاء الحروب
« المرأة » قالت (نيكوليتى)
« المرأة
المرأة »
« لماذا ينبغى أن أستمر ؟ »
« إذا وقعت » ـ قالت (بيانكا كابللو) ـ
« فلن أقع على ركبتى » .
وإذا قضى المرء يوماً فى القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح فى يده
آلة العود فى أيدى (جسير) ـ (هوو فاسا)
جاء جرو فى لون الأسد ومعه البراغيث
وطير عليه علامات بيضاء ـ يخطو
تحت القوى الست
رقد هناك (باراباس) ولصان رقدا بجانبه
تركيبة طفولية فى (باراباس)
ينقصها (همنجواى) ، ينقصها (أنثيل) المتفجر حيوية
واسمه (توماس ويلسون)
ولم يتحدث المسترك . بأى سخافات ـ شهر كامل دون سخافات :
« إذا لم نكن بُكْماً ما كنا لنقف هنا »
وعصابة (لين)
الفراشات والنعناع وعصافير (ليزبيا)
الأبكم ذو الطبل الغبى والرايات
والحرف المرسوم الذى يدل على الحظائر الحارسة
. . . . .
وفى (ليموج) كان البائع الشاب
ينحنى فى أدب فرنسى « لا . . هذا مستحيل » .

لقد نسيت أى مدينة من المدن
ولكن الكهوف أقل سحراً بالنسبة للمستكشف الغر
من (الأوروك) المرسوم على الإعلانات
سوى نرى تلك الطرق القديمة مرة ثانية — سؤال
محتمل
ولكن لا شيء يبدو أقل احتمالاً
مدام (بوجول)
وكانت رائحة النعناع تفوح تحت أغطية الخيمة
وخاصة بعد المطر
وثور أبيض على الطريق الموصّل إلى (بيزا)
كأنما فى مواجهة البرج
خراف سوداء فى حقل التدريب وفى الأيام المطيرة سحاب
فى الجبال كأنما هى الحظائر الحارسة
آزرتنى سحلية
والطيور البرية ترفض أكل الخبز الأبيض
من جبل تايشان حتى غروب الشمس
من هجر (كارارا) إلى البرج
واليوم تم افتتاح الهواء
(للكوانون) من شق المسرات .
(لينوس) ، (كليتوس) ، (كليمنت)
وصلواتهم
الجعران الأكبر ينحنى عند المذبح
والضوء الأخضر يسطع فى درع الجعران
حرث الحقل المقدس وفك خيوط دود القز مبكراً
فى توتر
فى نور النور تكمن الفضيلة .
« الكل نور » يقول (أريجينا سكوتس)
كأنما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)
وفى بهو الأسلاف
كأنما من بداية العجائب
الروح القدس الذى كان موجوداً فى (ياو) — الدقة
فى (شون) الرحيم
فى (يو) هادى الأمواه

أربعة عماليق فى الأركان الأربعة
وثلاثة شبان لدى الباب
وحفروا حفرة حولى
كيلا تنخر الرطوبة فى عظامى
لإنقاذ صهيون بالعدل
يقول أشعياء : ليس لأهميته لنا يقول الملك داود
أول الحقراء
النور المتوتر الطاهر
وحبل الشمس الذى لا تشو به شائبة
« الكل نور » يقول الأيرلندى إلى الملك (كارولوس)
كل شيء
« كل الأشياء الموجودة هى من النور »
ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يبحث عن المانويين
(الألبيجواز) — مشكلة تاريخية

والأسطول فى (سالاميس) الذى بنى بالأموال التى أقرضتها الدولة

ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المرابين فى الخارج
قال لينين
ومبيعات المدافع تؤدى إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهى لا تكدس أسواق المدافع
ولا تصل إلى درجة الإشباع
(بيزا) فى العام ٢٣ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج
وقد شنق (تل) بالأمس
لارتكابه القتل والاغتصاب وما إلى ذلك ، إلى جانب (شولكيس)
إلى جانب الأساطير ظن أنه كان كبش (زيوس) أو غيره
أى عيوب مذكورة فى الكتاب المقدس ؟
ما أسفار الكتاب المقدس ؟
قل أسماءها — لا تقدم إلىّ هذا الهراء .
رجل غربت عليه الشمس
قال إن النعجة نظرت نظرة حانية
وحورية (هوجورومى) جاءت إلى
مثل هالة ملائكية
فى يوم ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق يبارك دون هدف
دموع فى بركة الأمطار عند المساء
الكل نور
والدراما برمتها دراما ذاتية
فالحجر يعرف الشكل الذى يهبه النحات له
الحجر يعرف الشكل
إما فى جزيرة (ڤيثيرا) أو (ازوتا) أو فى مريم البتول — المعجزات
حيث انتهى النحات الرومانى من وضع الأسس .
رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت الماس عند انهيار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهرة التى ركب فيها
ينبغى أن يدمر نفسه أولاً قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات — (هو فاسا)
(جاسير) (هو فاسا) خائن لإيطاليا .
والآن فى الذهن الذى لا يدمر (جاسير) (هو فاسا)
والعماليق الأربعة فى الأركان الأربعة .
والبوابات الأربعة فى منتصف الجدران (هو فاسا)
وشرفة بلون النجوم
شاحبة مثل سحاب السَّحَر — القمر
هزيلة مثل شعر (ديميتر)
(هو فاسا) وفى أثناء الرقص تجدد الحياة
قبرتين تغنيان أنغاماً متقابلة
عند الغروب
تهز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سراولين .

ثبت المراجع

أولاً : الحداثة والمودرنية

Jacques Barzun,
Classic, Romantic and Modern, London 1962.
M. Bradbury & J. McFarlane
Modernism 1890 - 1930, London, 1976.
Joseph Chiari,
The Aesthetics of Modernism, London, 1970.
Cyril Connolly
The Modern Movement: One Hunderd Key Books From England, France and America 1880 - 1950, London, 1965.
Richard Ellman & Charles FeidelsonJR (eds.)
The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature, N.Y. & London, 1965.
Graham Hough
Image and Experience, London, 1960.
Irving Howe (ed.),
The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York, 1967.
Louis Kampf,
On Modernism: Prospects For Literature and Freedom, Boston, Mass., 1967.
Harold Rosenberg,
The Tradition of the New, London, 1962.
Wylie Sypher,
Loss of the Self in Modern Art and Literature, New York, 1962.
Rococo in Cubism in Art and Literature, N.Y., 1960.
Lionel Trilling,
Beyond Culture, London, 1960.
Edmund Wilson,
Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 - 1930, N.Y., 1931.

ثانياً ـ التصويرية

Stanley K. Coffman,
Imagism: A Chapter in the History of Modern Poetry, Norman, Oklahoma, 1951.
Lillian Feder
Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton, 1972.
J.B. Harmer,
Victory in Limbo: Imagism 1907 - 1917, London, 1975.
Glena Hughes,
Imagism and Imagists: A Study in Modern Poetry, Stanford, 1931.
Peter Jones (ed.),
Imagist Poetry, Harmondsworth, 1972.
Hugh Kenner,
The Pound Era, London, 1972.
Monroe K. Spears,
Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry, N.Y., & London, 1967.
A. Kingsley Weatherhead,
The Edge of the Image, Seattle, 1967.
William, C. Wees,
Vorticism and the English Avant - garde, Manchester, 1972.

أما كتب الشعر فقد أشرت إليها فى مواضعها من النص .

إحياء الصور :
النشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند والفنون البصرية

(يقول هيوكينر فى كتابه «عصر عزرا باوند» إن شعر باوند . . .
« هو أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية ») .

كان عزرا باوند يحيط فى صباه بالنظرية التكعيبية ، كما يدل على ذلك كتابه غوديه ـ برزسكا ، الذى نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماما تاما بطبيعة الثورة الفنية التى أحدثها الرسامون فى عصره . وكان يدرك أن التجديدات الفنية التى أتت بها التكعيبية تفصح عن ثورة ، لا فى الأداء فحسب ، بل فى المبادىء النظرية نفسها .

فالتكعيبية التى استحدثها (بيكاسو) و (براك) ، والدوامية (أو الآلية المستقبلية) التى تنتمى إليها لوحات (لويس) و (غوديه) ، تشكلان انفصالاً عن التقاليد الفنية بحيث يتعذر وصفهما بالانطباعية الجديدة ؛ وذلك ـ فى الحقيقة ـ لأن هذه اللوحات تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة .

يقول باوند « إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطا أكثر إيجابية وإبداعية من محاكاة الضوء الساقط على كومة من القش » . وفى حين كان الانطباعيون يحاكون صور الطبيعة كما تتراءى لأعينهم ، « أى الضوء الساقط على كومة القش » ، أصبح المحدثون يحاكون عملية الإدراك الحسى نفسها ؛ وبهذا يعيدون تعريفها . فاللوحة التعكيبية لا تصور شيئاً ثابتاً فى الواقع المحسوس ، بل « عملية » إدراك هذا الشىء ؛ وهى تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد ، فتعبر عن التفاعل الديناميكى بين المعطيات البصرية والذهن التجريدى . وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرقّ الذى حدث فى عهده إذ يقول :

« ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان : أولاهما أن تعده الغاية التى تتجه إليها المدركات الحسية ؛ أى أنه لعبة فى أيدى الظروف ، أو أنه المادة التشكيلية التى تتلقى الانطباعات . وثانيتهما أن تعده قوة سائلة مضادة للظروف ؛ أى أنه قوة فهم وتجريد ، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات » .

Jessica Prinz Pecorino . Resurgent Icons: Pound's First Pisan Canto and the Visual Arts, **Journal of Modern Literature, Vol. Nine, Number. 2,May 1982 pp. 159/174.**

وتمشيا مع اتجاه الفنون التشكيلية في ذلك العصر كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فني لا يعتمد على المحاكاة ؛ فهو يقول في الكتاب نفسه :

« ينبغي على الرسام أن يعتمد على العنصر الإبداعي ، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل ، في عمله . وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر ؛ فينبغي على الشاعر أن يستخدم الصورة ، لأنه يراها ويحسها ، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقي أو اقتصادي » .

والواضح أن باوند لم يكن يلتزم بهذه المبادىء دائما ، كما لم يكن قادرا على تطبيقها دائما على شعره . و (مارجوري بيرلوف) محقة في قولها إن باوند لم يستطع تطبيق نظرياته النقدية في شعره ، حتى شرع في كتابة أناشيد مالاتستا ؛ ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثراً عميقاً بالنظريات الجمالية للرسامين التكعيبيين .

وهكذا نجد أن باوند — في أوائل كتاباته النثرية — يستعير الاصطلاحات من الرسامين لاستخدامها في « توصيف » شعره ؛ فكان يطلق على « الصور الشعرية » اصطلاح « اللون الأوليّ » للفن الذي يمارسه ، بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أي التصويرية الواقعية) . ولما كان يقول باستقلال « الموضوع الفني » — (أي ما نسميه*بالعمل الفني) في أيامنا هذه) — ذهب إلى أن عناصره ينبغي أن يكون لها قيمة في ذاتها . وهكذا انتقد باوند ما كان يعده « القيمة الإحالية » للرمز ، أي القيمة التي تتمثل في إحالة القارىء إلى « معنى ضمني أو مقصود » . وكان يميل إلى رفض الرموز ؛ لأنه كان يحس أنها تولى الأولوية لما « تمثله » لا لما « تقدمه » ؛ ومن ثم فهي تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة .

وكان التعريف الخاص الذي وضعه باوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز وفقاً للأهداف التي كان يرمي إليها ، وهي إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً . فإذا كانت قصيدة (وليامز) « الربيع وكل شيء » قد نجحت في استخدام أسلوب « تقديمي » بالاستغناء عن لغة المجاز ؛ فإن باوند يحاول « إلغاء التجسيد » من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جديدة تقوم على الكناية . وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول :

« إن شجرة الصنوبر التي يغشاها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درع ياباني » .

« وجمال الدرع — إذا كان جميلا على الإطلاق — لا يرجع إلى أي تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب » .

« وأيا كان الأمر فإن الجمال — إذا كان مقصوراً على الشكل — هو نتيجة للعلاقة بين « مسطحين » .

«وجمال الشجرة والدرع يرجع إلى أن سطحيهما ينطبقان بعض الشيء كل على صاحبه » .

وهكذا فإن باوند « يرفض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر » ، ويؤكد كل ما يميز بين المشبه والمشبه به ، بحيث افتقر مجازه الشعري إلى العمق ، واعتمد على التوتر الدائم بين « المسطحات » المختلفة المتداخلة . كما أن استخدام باوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحا نقديا ، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعري وشكل القصيدة بصفة عامة ؛ ففي الحالتين نرى أن « الجمال نتيجة للعلاقة بين المسطحات » ؛ وذلك — كما يقول باوند — « لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة ، وأهم من الأشياء التي نقيم بينها هذه العلاقات » .

وثم عامل آخر وراء رفض باوند للرمزية ، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة ، وذلك في علاقة ما بمعنى سابق عليها ، في حين نجد أن علم المعرفة الذي يستند إلى الظواهر يتطلب منا أن نتصور واقعا متغيراً ديناميكيا ، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن المتغير الديناميكي . وهكذا فإن باوند يعرف الصورة بأنها بؤرة تغير ونشاط ؛ وجميع المصطلحات التي يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية . فهو يقول مثلا إن لها « دلالة متغيرة » ، وإنها « تركيب ذهني عاطفي معا » ، وإنها « دوامة » للطاقات المتحركة .

ويناقش باوند في كتابه **ألف باء القراءة** تعريفه الأول للتصويرية ، ليبين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول :

« ثَمّ جماعة ينشدون التبسيط ، فهم يقبلون على أقرب المعاني وأيسرها ، ظانين أن الصورة هي الصورة الثابتة وحسب . فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن التصويرية — أو « الفانوبيا » (أي صنع الصور) — يتضمن أيضا الصور المتغيرة ، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعي له في الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل » .

وقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للدوامية والتكعيبية ؛ فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة ، في إطار علاقات ديناميكية متغيرة . وقد قال (غوديه) في معرض حديثه عن فنه :

« هذه أشكال صور محدودة — ينتظمها إطار عام دائم الحركة » . وكذلك فإن العناصر الثابتة في اللوحة التكعيبية ينتظمها « إطار عام دائم الحركة » ؛ حيث نرى المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج « تنظيما . . للسطوح » يتسم بالتوتر الديناميكي . وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية ؛ « لاعتمادها الكبير على الأفعال » ، وعلى الحرف التصويري (الإيديوغرام) الذي « لا يفصل شكلاً بين الشيء والفعل » . وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس) ؛ وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (غوديه) المسماة « رأس هيراطيقية » ؛ إذ وصفها قبل أن ينتهي منها الرسام بأسبوعين بأنها « حركة » لا « سكون » . يقول باوند « إن الإنسان الكامل لابد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة أو الثابتة» .

ومن ثم فقد كان اهتمام باوند ينصب أساسا على التركيبات السطحية التي تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول . وكان يقارن بين الطاقة الكامنة في الشعر والطاقة الكهربائية قائلا :«إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلاً دقيقاً أصبحت قادرة على إشعاع . . . طاقة كبرى » . ومثلما نرى في لوحة تكعيبية تعتمد على « القص واللصق » ، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من « العلاقات فيما بين »

العناصر ، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة ، بل التى تتسم أحيانا بالتناقض فيها بينها .

يقول باوند فى معرض إشارته إلى فنانى مذهب الدوامة : « لقد أيقظوا إحساسى بالشكل » ـــ ولا شك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء . وهكذا فإن أسلوب النشيد رقم ٧٤ وبناءه يحققان الأهداف الشعرية التى حددها باوند قبل كتابته بثلاثين عاما ، استجابة للفنون البصرية . فالنشيد شبيه أشد الشبه بلوحة تكعيبية (تركيبية) ، ولكنه يبين أيضا إلى أى مدى ذهب باوند فى تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة .

وعندما انتهى باوند من كتابة أناشيد بيزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى الرقيب دفاعا عنها ؛ إذ كان الرقيب يتوجس خيفة ـــ شأنه شأن كثير من القراء ـــ من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة خبيثة . ولكن الشعر لا يتضمن أية معان خبيثة فى الحقيقة ؛ بل لا يتضمن « عمقا » فكريا يتطلب الكشف عنه . وإذا كان النشيد رقم ٧٤ يقدم إلينا ألوانا منوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة « تُنظِّم » النشيد بصفة عامة ؛ وليس هناك موضوع أهم من التفاصيل الدقيقة نفسها ، وعلاقاتها المتغيرة . ولما كان باوند يقدم حشوداً من « الحقائق » والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات ، فإن القارىء الذى ينشد معانى أعمق منها سيجد أن المعانى تتغير بسرعة تقترب من سرعة تغير الصور نفسها .

وباختصار ، هل نبحث عن عمق أكبر أو أن هذا هو القاع ؟ وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعيبى فى أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة . ومن ثم فإن النقلات الفجائية لمنطق الحديث ، والفجوات المتقطعة ، والمساحات الخالية على الصفحة المكتوبة ، تضطر القارىء إلى الوعى بأسلوب حركة اللغة ، والوعى بالربط والفصل بين الصور ، حين تذوب فكرة فى فكرة ، ثم تنقطع تماما .

وفى حين تتعرض القصيدة للتغير الدائم ، نجد أن ثمة عاملا يوحد بينها ، ألا وهو الشاعر ، الذى يبصر ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة من وعيه . « لقد سطع الضوء ، فالدراما ذاتية تماما . . . » .

أى أن القصيدة تعرض الحياة الواعية للشاعر فى حالة تغير دائم « درامى » . ويقول فورست ريد (الابن) إن القصيدة هنا « رحلة كبرى » ترسم أبياتها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة للشاعر : « الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شواطئنا » . ورسم الخريطة مهم ، ليس لأنه يتبع خطة محددة ، أو حقيقة كبرى ، أو ثيمة غلابة مهيمنة ، ولكن لأنه يمثل سجلا صادقا أصيلا للتجربة الفعلية . فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند فى عملية كتابة الشعر . ويقول باوند فى كتابه غوديه ـــ برزسكا (ص ٤٠) :

> « ربما كان كل عمل عظيم عملاً « تجريبياً » وبعض
> التجارب تنتهى « بالاكتشاف » ، ولكنها تجارب
> أولا وأخيراً » .

ويدور النشيد حول إدراك أشكال جميلة وإبداعها واكتشافها فى التجربة المباشرة للشاعر ، وذلك فى إطار الفيض المتقطع للشعر ـــ وهو فيض أحياناً يبعث على الأسى :

> ليست الفردوس مصطنعة
> ولكنها على ما يبدو متقطعة

فهى لا توجد إلا فى شذرات غير متوقعة ، وسجق ممتاز .

ويشترك النشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة فى التمزق الشديد . ومثلما نرى فى اللوحات التكعيبية يدخل مسطح فى مسطح آخر بحد قاطع كالسيف . وترى الأبيات تضرب يمنة ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته . ويقع التمزق المكانى الزمنى مع كل « إحالة » (إلى شىء خارج القصيدة) ومع كل انتقال مفاجىء إلى لغة أجنبية .

وتحقيقا لغاية باوند من كتابة فن « تقديم » (لا محاكاة) فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض ، ويقدمها دون تعليق أو شرح . وهو يقدم الحقائق الصريحة جنبا إلى جنب دون روابط (مثل حروف العطف) حتى تشكل « فيلقا من الأشياء المحددة » (« ستركواكنبوس أو كواكنبوش » ـــ « خيلاء السيدة تشيتندن » ـــ « محل موكان » ـــ « نفق الشارع رقم ٤٢ » . إن أسماء الأشخاص والمطاعم وسعر الخوخ ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتى إلى الذاكرة فى صورة شذرات ممزقة :

> هكذا تعمل الذاكرة ؛ إذ تعود التفصيلات إلى
> الذهن فى صور
> مختلطة ممزقة مضطربة .

والنشيد يقدم حشدا من الحقائق والارتباطات التى تبدو ممزقة . ومثلما يثب ذهن باوند من شىء إلى آخر ، يتواثب الشعر فى القصيدة ، وهى وثبات فى الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن :

> أسد تورفالسن وطير باولو
> ومنها إلى قصر الحمراء ، وساحة الأسود
> وبهاء الملكة لنداراجا .

إن باوند يستخدم أسلوب « التركيب الفوقى » (أى وضع الصورة فوق الصورة) ، أو « التطعيم الحضارى » (بمعنى وضع صورة حضارية فوق صورة) بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة بجامع الشبه بين خصائصها المشتركة ، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع . وهكذا فإن النشيد لا تنتظمه ثيمة واحدة متجانسة ، بل عدة « وحدات نمطية » من التفصيلات التى يتصل بعضها ببعض . فمثلا نجد أن الإله الوثنى الذى يسمى (وانجينا) فى أستراليا يوضع فى مواجهة (أوديسيوس) ثم فى مواجهة وان جن « المثقف » الصينى . كما أن مجموعة الصور برمتها ـــ أو ما يسميه باوند بالوحدات النمطية ـــ تعتمد على العلاقة بين الأصوات اللفظية ، على أساس أن إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشفاهى . ودلالة الصور ترجع إلى الشاعر نفسه ، الذى يظل حبيسا ـــ من ناحية ما ـــ لأنه يتفوه بأكثر مما ينبغى . وتقول (كريستين بروك ـــ روز) إن شبكة الصور شبكة سطحية فحسب ، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثيمات عميقة ، كما أنه « لا يحاول إقامة الحجة ، أو أن يثبت أى شىء . . . بل يريد فحسب أن يقدم حقائق » .

وهذه الوحدات النمطية نفسها تتعرض للتغير الديناميكى الدائم . فأسلوب « التطعيم الحضارى » الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع

(اكتابان) جنبا إلى جنب مع (واجادو) بوصفهما صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية ، وبالماضى الذى يموت ويحيا . ويشترك هذا النمط من الصور فى الحركة مع (وضد) صور مستقاة من الأساطير والدين ، ترتبط جميعا بالبعث والإحياء والخلود . وباوند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعة فى أرجاء النشيد ، بحيث تكتسب كل صورة دلالة جديدة كلما قوبل بينها وبين غيرها . فمثلا نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكانا ثانويا بالنسبة للعلاقات التى تستطيع الصور توليدها فى القصيدة .

وإلى جانب ذلك نرى أن ما تقوله القصيدة عن إمكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضا مباشرا مع شكل القصيدة نفسها ؛ إذ إن التمزق الذى تتسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضى :

أعيد بناء المدينة أربع مرات ــ (هو فاسا)
(غاسير) (هو فاسا) ــ خائن لإيطاليا
أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد
فى صيغة الجمع
ولا الدستور ولا مدينة (ديوسى) . . .

فالقصيدة توحى بأن « إعادة البناء » تعنى الحفاظ على شذرات الماضى واستخدامها فى صنع تشكيلات جديدة . ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها « قطع من الماس » انتزعت من الحلى التى ركبت فيها ، ثم يدرجها فى الفسيفساء التى يصنعها (بطريقة القص واللصق) . إن « التفصيلات المضيئة » الصريحة المستقاة من الماضى تقدم إلينا فى هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر ، ويشكل أنماطا سطحية دائمة التغير ، كأنها لوحة تكعيبية .

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات المتباينة يحدث تغيرات جذرية فى « نغمة » القصيدة أيضا . فمثلا يضع باوند فى فقرة الرثاء صورا لا رابط بينها حتى تناسب موضوعا مماثلا تتناوله الفقرة التى تبدأ بالعبارة « هؤلاء الرفاق . . . » ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد فى تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية ونغمية ثم كسرها . فالبيت الذى يتكون من ثلاث تفعيلات يتلوه بيت من أربع تفعيلات ، ثم بيت من الشعر الحر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية) . وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقتبس بيتا من قصيدة « الملاح » ــ وهو « السادة يعودون إلى الأرض » ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلقى بفكاهة حركية :

وكان (جيم) المهرج يغنى :
« بلارنى ــ أدخلنى القلعة يا حبيبى
فإنك قد أصبحت الآن حجرا »
أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات :
وقد تُوُفِّى (آمبر رايفز) ــ نهاية هذا الفصل
انظر مجلة تايم ــ عدد ٢٥ يونيو .
أو حين يقدم قطعة من (بايرون) :
أو (جبسون) الذى يحب الجواهر السوداء
و (مورى) التى تكتب روايات تاريخية
و (نيوبولت) الذى بدا عليه أنه استحم مرتين .

وفى بداية النشيد نشهد تغيرا يدق إدراكه فى النغمة الشعرية ؛ فهو يبدأ بالمأساة التى يشترك فيها الشاعر مع أبناء جيله جميعا ، ثم يتبع ذلك حشد من الأسماء ــ أسماء الشهداء السياسيين والدينيين : موسوليني ، مانس ــ ديوجينيس ــ ديونيسيوس (المسيح) وآخر ثلاثة فى القائمة يحولون بؤرة الفكرة من صور الموت إلى صور التجدد والحياة . كما أن البيت الذى يقتبسه من قصيدة ت . س . إليوت « الرجال الجوف » ، وإشارته إلى المدينة المثالية ، يدلان على التحول عن « مأساة الحلم » إلى إمكان البعث وإعادة البناء .

وكثيرا ما نجد أن انعدام الترابط لا يجعلنا نحس بالتغير الجذرى فى النغمة الشعرية . ففى الفقرة التالية يقيم باوند « تركيباً فوقياً » من عدة عناصر متباينة :

وحورية (هاغورومو) جاءتنى
مثل هالة على رأس ملاك
يوما ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق المبارك لا هدف له
دموع فى بركة الأمطار عند المساء

إن الأبيات تقفز من الأرواح التى تبعث بالتسرية والعزاء فى المسرح اليابانى ، ومن الملائكة التى صورها فنانو عصر النهضة ، إلى بهاء الطبيعة . وعلى الرغم من وجود حرف العطف (الواو) تقدم إلينا فجأة صورة للمعاناة الإنسانية واليأس . كذلك فإن عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضا كل الغموض ــ من الذى يبكى فى بركة الأمطار ــ الرفيق أم الشاعر نفسه ؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة فى النغمة توحى بالتذبذب فى الحالة النفسية للشاعر نفسه . إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت ، مع تأرجح باوند بين الثبات الروحى واليأس . ويحيط به فى الوقت نفسه حوريات وعبيد :

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الحوريات فى وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقا
بين العبيد الذين يتعلمون الرق . . .

وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح « اغفر لى حتى يغفر لى الجميع » .

(كوانون) هذا الصخر يبعث على الرقاد
لأن هذا الصخر يهب الرقاد
فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة ، وينشد السلام فى عماء هذا العالم برغم عدم استكانة ذهنه . وأحيانا نرى ومضات بصيرة نافذة :

خيط ضوء مشدود نقى
حبل الشمس الذى لا تشوبه شائبة .

أو نرى صورة للجمال فى لحظة سكينة « العيون الرقيقة الهادئة التى لا تلقى نظرة احتقار » . ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والانطباعات التى تتزاحم على ذهن باوند فى « النفوس الحية العظيمة القادمة من الخيمة التى يحكمها (تايشان) » .

وتتغير نغمة النشيد ، لا لأنها تعكس التغير فى مواقف باوند

وانطباعاته فحسب بل أيضا لأن الزاوية التى يبصر منها مادته تتغير باستمرار . فالنشيد عبارة عن تركيب غير متجانس من ذكريات باوند وأحاسيسه ، ولكنه يتضمن أيضا تركيبات من الأصوات القادمة من عـدة أزمنة وأمـاكن « صـاح الحـارس خـذ هؤلاء الجنـرالات جميعـا . . . » . والشذرات التى سمعهـا (سناغ) فى السجن تحت عيون قوات الأمن تأتى إلينا بكل الطاقة التى تفجرها العبارات العامية (« كام لُكمية كده/شوف باقول ايـه واعمل ايـه ») ــ هذه اللغة الدارجة ، والأغانى والشتائم ، تحتل مكانا لا ينكر فى النشيد ، بما فى ذلك اللهجة المحلية التى يتكلم بها المستر إدواردز « فى العنبر رقم ٤ ــ حيث يرقد فى طيبة وخير » . أما الأصوات الحاضرة فترن فى الآذان كأنها (ومضات) من الصوت ، فى مقابل الأصوات الآتية من الماضى الـذى يتذكـره بـاونـد أو يتخيله : « هـذه رومـانسـة ــ نعم نعم ــ بالتأكيد . . . » . ويقدم باوند أنماط التحدث فى الحياة الواقعية بتغيير حـروف بعض الكلمات ، واللجـوء إلى الاختصـارات ، واختـراع كلمات جديدة ، بحيث توحى العبارات المبتورة والجمل الاعتراضية بأنها مكتوبة بطريقة الاختزال .

وللدلالة على التمزق المكانى والزمانى فى شتى أجزاء النشيد ، يكفى أن نعرف أن كثيرا من العبارات تخرج من سياقها التاريخى وتندرج فى سياق القصيدة الجديد . وأحيانا نرى صوتا يجاور صوتا آخر ، آتيا من مكان وزمان يختلفان عنه كل الاختلاف . وهكذا نجد أن كلمـات « حكمـدار » غاردون تـذوب فى كلمات دوقـة من القرن السـادس عشر ، فى حين تتعارض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه :

قال نيكوليتى « المرأة »
« المرأة »
« المرأة » !
«لماذا ينبغى أن أستمر ؟ »
« إذا سقطت ــ قالت بيانكا كابيللو ــ »
« فلن أقع على ركبتى »
فإذا قضى الإنسان يوما واحدا فى القراءة
استطاع أن يحصل على المفتاح

إن كلمات بيانكا ذات « دلالة متغيرة » ؛ وقبل كـل شىء تعود أهميتها إلى أنها شذرة مقتطعة من زمن مختلف ، وضعت فى هذا السياق فى القصيدة . ولكن (بيانكا كابيللو) هى أيضا « المرأة » ؛ ومن ثم فهى أيضا إحدى النساء المثاليات فى عين باوند . أضف إلى هذا أن كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حينها كان ــ كما يقول ــ « غارقا فى سجن الجيش » . الصوت صوتها لا شك ، ولكنه يتداخل مع صوت باوند بصورة ما ، فكأنما باوند نفسه يقول « لماذا ينبغى أن أستمر ؟/إذا سقطت/فلن أقع على ركبتى » . وثم علاقة بين بيانكا والشاعر على مستوى آخر ؛ فلقد ماتت مسمومة . وباوند يصور نفسه فى صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة للساحرة (كيركى) ، وأنه بذلك أحد سجنائها .

وهكذا فإن التفصيلات الثابتة الصريحة التى يضعها الشاعر جنبا إلى جنب فى ثنايا النشيد تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة . وتبين الصورة التالية كيف تنجح « حقيقتان » ــ كل منها كناية ــ فى الإيحاء بالحركة بل مرور الزمن .

سـحـاب فـوق الجـبـل جـبـل فـوق الـسـحـاب

إذا نظرنا إلى كل منهما على انفراد وجدناهما ثابتتين ولا شك . أما إذا نظرنا إليهما معا وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل . وشبيه بهذا ما نراه فى « الوحدات النمطية » التى تتحرك على الدوام بحيث يقدم كل تقابل بين الصور نمطا جديدا من أنماط العلاقات . وهكـذا يشبه بـاوند سجنـه بحظيـرة الخنازيـز فى جزيـرة الساحـرة (كيركى) ، وبسفينة على ظهرها العبيد ، ثم بسجن المسيح . وبعد ذلك تتغير شبكة العلاقات تغييرا كاملا :

كيركى ــ صَهٍ !
ولكنْ سمٌ زعافٌ يجرى
فى كل عروق الإمبراطورية
وما دام فى أعلاها ، فلا بد
أن يجرى إلى أسفل ، فيسرى فيها جميعا .

ويستعـين باونـد بعبارات من هـوميروس (**ملحمة الأوديسا** ــ ٢١٣/١٠) ومن (ويبستر) (**دوقة مالفى**) بحيث تتوسـع دلالات الصور فلا تقتصر على وضعه الحالى ، بـل تعبر أيضـا عن نظريـاته الاقتصادية ؛ فالربا سم زعاف .

والقارىء يسعده ــ مثلما يسعد الشاعر ــ أن يلحظ التغيرات التى تمر بها الصورة الواحدة ؛ فالتفصيلات لا ترتبط أبدا بأشياء ذات دلالة « نهائية » أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات :

وحينها وهبت فراشة خضراء جديدة يوم الأحد
زمردية ــ بل أفتح لونا من الزمرد ــ
فقدت مروحتها اليمنى
وجدت هذه الخيمة قد مدت لى و (تيثونوس)
الذى يأكل قلب الأعناب .

ففى سياق النشيد بصفة عامة لا تكتسب صورة المروحة اليمنى ــ أى الجناح الأيمن ــ للفراشة أى دلالة خاصة ؛ ولا أهمية لتشبيه الحشرة (النـطاط أو الفراشـة) بمن ذكَره فى النص (تيثـونـوس) . ولكن الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية (أو مسـخ الكائنـات المستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصـة بالشـاعر ، وتحـولاتها داخـل القصيدة نفسها . والصور تتخذ شكل الكناية دون أن يسود مشبه به على مشبه ، أو العكس ، كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض ، بل تزيد وتضيف إلى بعضها البعض . والنتيجة أن باوند يصف الشىء من عدة زوايا ، أى من منظور متغير . فهو يقدم إلينا بوصفه حيواناً (النطاط) ومادة معدنية وآلة (مروحة الطائرة) ، وشخصاً أسطورياً (تيثونوس وديونيسيوس ، الذى يأكـل قلب الأعناب) ، وبـوصفه أيضا صوتاً مجرداً ــ كما يوحى اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid .

وأخيـرا فكما نفعـل إزاء اللوحـات التكعيبيـة ، إذا كـان لنـا أن نستخلص أى معنى من حشود التفصيلات التى يقدمها هـذا النشيد فينبغى علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها . فالقصيدة زاخرة بالفجوات النحوية ، وعلى القارىء أن يملأها . خذ هذا المثال (وما الحراس/عن الـ . .) . وأحيانا يقدم باوند المعلومات اللازمة فى موضع آخر من النشيد (رأىُ الحُرّاس فى القادة) . وأحيانا يترجم العبارات المكتوبة بلغات أجنبية لفائدة القارىء فى النص نفسه أو يقدم

شروحاً وهوامش داخل النص (مثل « متريياردى ــ وزنا أو كيلا ») . ولكن الفجوات اللغوية والمنطقية تسود القصيدة بحيث لابد أن يشارك القارىء مشاركة إيجابية فى قراءة النشيد ٧٤ ؛ إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضيع العلاقات بين الصور (وانجينا ــ وان جن) . والحقيقة أن الشعر يريد من القارىء أن يرجع إلى المصادر التى اعتمد عليها الشاعر ، لا لأنها تفسر لنا النص ، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التى يقيمها باوند .

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكعيبى . فإذا كان بناء النشيد رقم ٧٤ يتمشى تماما مع النظرية التكعيبية فإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذى يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائف التكعيبية . وينبغى أن ننعم النظر فيما يقوله (هيوكنر) فى هذا الصدد :

« إن بيكاسو ينزع إلى تحطيم النموذج الذى يحاكيه كأنما ليقول لنا : هذا هو ما ينتهى إليه فى لوحتى » . أما باوند فهو يعيد بناء النماذج بحيث يظهر احترامه لها ، وبحيث تظل كاملة ، فلا يمكن لغيرها أن يحل محلها . وربما كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع عن التكعيبية ، فى حين كان شعر باوند ــ بدءا من قصيدة لوسترا حتى آخر الأناشيد ــ أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية » .

يقول (كنر) فى موضع آخر إن الحركة البدائية فى الفن (أى تبنى أشكال فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية فى تطور التكعيبية ؛ إذ وضع بيكاسو مبادىء الفن الأفريقى وملامحه فى مقابل الفن الأوربى أساسا ، لأن التقاليد الأوربية قد غدت تقاليد بصرية « بأكثر مما ينبغى » ــ أى تعتمد أكثر مما ينبغى على المحاكاة . ويصف (ماكس كوزلوف) النماذج التى وضعها بيكاسو نصب عينيه قائلا :

« لابد لنا إذا أردنا فهم التكعيبية أن نتذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ترابط واتصال بين الفنون التى تنتمى إلى ثقافات وعصور تختلف اختلافا بينا . إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تنجح لغة الشكل التى يطمح إليها فى العثور على اشتقاقات متبادلة فى فن الرومانسك الذى ازدهر فى قطالونيا ، أو فنون وسط إيطاليا (أتروريا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة ، وأرخبيل سيكلاريس (اليونان) ، أو فنون بابل وآشور وغرب أفريقيا . فهو يقبل فنون ما قبل التاريخ ، والفنون القديمة ، والبدائية والساذجة ويحببها . . . » .

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التى اتسم بها هجوم بيكاسو على تقاليد الفن الغربى ، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخى على الفنون المعاصرة تتمشى تماما مع التيارات السائدة فى العقد الأول من هذا القرن (وكان دائما ما يدعو إلى كتابة « أدب عالمى ») .

كذلك مهد التكعيبيون الطريق لاستيعاب عناصر من الفنون الأخرى فى فنهم ؛ فالتركيبات التكعيبية (القص واللصق) يمكن أن تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (براك وبيكاسو) أو قصيدة لأحد المعاصرين (غريس وريفردى) . ولا شك أن إدراج شذرات من أعمال الفنانين الذين يستخدمون وسائط فنية مختلفة (سمعية أو بصرية أو لغوية . الخ) يمثل عنصرا مهما من عناصر الفن التكعيبى .

واختلاف باوند عن التكعيبيين اختلاف فى الدرجة والأسلوب الفنى فحسب ؛ فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائى الذى اتبعه بيكاسو (والذى كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب) ، بل تجاوز أسلوب (غوديه) ، الذى يعتمد على التأثيرات التاريخية المنوعة ؛ وأصبح يدخل فى موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين . ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيدا وتنوعا من نطاق أى من معاصريه ، كما يبدو شعره مناقضا كل المناقضة للتكوينات التكعيبية البسيطة نسبياً ، أى التى تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية . إن شعر باوند « حافل بصور التاريخ » ؛ فهو يتضمن مصادر تاريخية منوعة ، يجعلها موضوعه الذى يتخذ فى بنائه هيكلاً حديثاً . ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمنى بين الموضوعات . أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادىء الأساسية للتكعيبية حتى يخرج فنا لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعى ، بل يدور أيضا حول أنماط هذا النشاط . وقد طور باوند كثيرا من الأساليب الفنية التى استخدمها الشعراء والرسامون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛ ولذلك فمعالجته لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكا أكبر مما نشهده فى بيكاسو . وإذا كان باوند لم يؤثر فى الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو ــ على الأقل ــ قد أرهص بمناهجهم الفنية .

انظر مثلا لوحة (بيرسيمون) التى رسمها (روبرت راوشنبرغ) ! إنها حلقة فى سلسلة تتضمن شذرات من لوحه (روبنز) المسماة « فينوس تتزين » . إن المصطلحات المستخدمة فى وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة ؛ إذ يستخدم (راوشنبرغ) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على القماش . وعلى الرغم من أن للصورة عمقا ينبع من المحاكاة ، فإنه عمق يضيع فى الخصائص السطحية للعمل بصفة عامة . والتركيبات التى يلجأ إليها (راوشنبرغ) تعتمد على الأسلوب « الفوقى » ، أى على وضع اللمحات الحضارية بعضها فوق بعض ، بحيث تخلق توترا بين الأزمنة التى تنتمى إليها كل منها ، وبحيث تكتسب المرأة التى تصورها اللوحة « دلالات متغيرة » . فعلى أحد المستويات نرى أنها فينوس ، ولكن الفاكهة الحمراء توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاما شهيا ؛ وإلى جانب ذلك فإنها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة . وهكذا تصبح المرأة فى اللوحة فينوس وحواء معا ، ولكنها أيضا المرأة المعاصرة التى تغسل الأطباق (وهى موجودة فى أسفل اللوحة إلى اليسار) ، والتى تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن !) . ومشهد الشارع فى المدينة يضيف بعدا آخر إلى هذه المرأة ذات الوجوه المتعددة . فالتقابلات تتيح عدة طرق لفهمها ، وتُدخل فى هذا النطاق عدداً من الأساطير . وفى الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالقياس إلى الأهمية الكبرى التى تكتسبها أنماط الألوان وملمسها الذى تبرزه الفرشاة ، وأسلوب (راو شنبرغ) الذى يوحى بالتصوير الفوتوغرافى على لوح من حرير !

أضف إلى هذا أن القطعة المأخوذة من (روبنز) لا تقتصر دلالتها على « معنى المرأة » بصفة عامة ، بل تتعدى ذلك إلى ما تدل عليه اللوحة نفسها . فأولا نرى أن المرأة توحى بأن « لوحات راوشنبرغ تعكس البيئة الحضرية المعاصرة » . وثانيا فإن فينوس التى يصورها الرسام دائماً من الخلف ــ وفينوس بعد تعنى الجمال ــ تحتاج إلى مرآة ــ أى مرآة الفن ــ حتى تستطيع أن تظهر لعيوننا . وهكذا فإن المرآة ترمز للانعكاس الذاتى الذى تصوره اللوحة ، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة . وأخيرا فإن لوحة (راوشنبرغ) تؤكد قيمة لوحة روبنز حتى ولو كانت « تحطمها » ؛ لأن لوحة روبنز قد أصبحت مسطحة ، وتقطعت ، وأصبحت تقتصر على لونين . و (راو شنبرغ) يستخدمها فى لوحاته ليقابل بينها فى سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والبعوض ومظلات الهبوط من الطائرة . ومع ذلك فبرغم التفاوت الزمنى والسخرية ، برغم « التحطيم » والتكسير ، فإن (راوشنبرغ) لا يتعدى على معنى لوحة روبنز .

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة ؛ أى أنه يكرمهم « تكريماً غير كريم » . وفى النشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة القداسة الكاملة ؛ فهو يمزق الأعمال التى يعدها روائع خالدة ، ويقلبها رأسا على عقب ، ويعيد صياغة بعضها ، محاكياً إياها ، ساخراً منها ، بل يستخدمها بوصفها قطعاً من أزمنة متفاوتة ، ركبت تركيباً جديداً . ففى بداية النشيد يستخدم باوند سطراً من رواية (جيمس جويس) المسماة أوليس (عولس) ــ وهو « إن الحركات التى تحدث الثورات فى العالم تولد من الأحلام والرؤى فى قلب الفلاح على سفح التل » ــ كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ، ويلهو بأسماء المؤلفين وعناوين كتبهم .

مات أمبر رايفز . . .
والمستر جيمس يحمى نفسه مع السيدة هوكسبى
كأنما هو إناء يحمى نفسه بعصاً يتكىء عليها . .

وهو يستعير العناوين ويستخدمها للتعبير عن « حقائقه » (ريمارك : « ليس فى الصديرى أى جديد » ، وبودلير « ليست الفردوس مصطنعة ») . وهو يمعن فى سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها فى أغراض مختلفة تماما . فعبارة إليوت « حتى أنتهى من أغنيتى » تصبح لافتة على « مصرف توماس » فى الصورة التى يرسمها باوند للأرض التى تخربت اقتصاديا . وهو يقتبس أبياتا للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلعثم فى النطق . ويشير إلى امرأة رسمها « مانيه » (فى لوحة « بار » فى « الفوليه بيرجيه ») .

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر ، فإنه يجعلها ترتدى ثوبا من الدريكول أو اللانفيل . ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الموناليزا) مثلما فعل (ديشام) عام ١٩١٩ ؟ (لا ؛ فالمحتمل أنه كان سيجعلها تتزين بموضات كريستيان ديور) .

لا شك أن باوند يكرم أسلافه ، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص . وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراسخ بأن الفن تكريم ؛ ويبدعه المبدعون « لعبادة الأباطرة » و« باسم إله الفن » . وعمل الفنان هو بناء معابد لآلهة الفن (فالخمائل تحتاج إلى معبد كما يقول) سواء كان الإله هو (ديونيسيوس) ، أو (أفروديتى) ، أو (زرادشت) ، أو (أثينا) ، أو (ياو) أو ربات الفنون نفسها .

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية ؟ ولماذا تظهر الصور التى يحييها صوراً ميتة ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى عملية التوقير نفسها ، بحيث يصبح الآلهة التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروحى ، وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعض فى دورة لا تنتهى :

إن (يو) لا يبنى أية آمال على (يهوه) . . .
(زراد شت) أصبح عتيقاً بالياً
إلى (جوبيتر) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير
لا أثر له إلا فى الهواء

و « لا أثر له إلا فى الهواء » لأن روح الآلهة مازالت باقية حتى حين تصبح بعض أشكالها الخاصة عتيقة بالية ممزقة مشوهة أو حتى محطمة . وكذلك فربما بقيت « الروح » فى الذهن -حسبما يقول باوند - لأن الذهن هو مكانها الوحيد . وهكذا فإن آخر صورة لأفروديتى فى النشيد تخرج إلى السطح من خلال « التغنى بالذهن البشرى » ، وإعادة بناء (واغادو) يجرى « فى الذهن الذى لا يمكن تدميره » . وحتى الأشكال الجميلة فى اللوحات المرسومة تحقق الخلود (« بالرسم الخالد ») ؛ لأن قماش اللوحة (« الأرض المستوية ») هو الذهن نفسه . وهكذا فإن إدراك الفن (أى إبداعه) لايعنى تقييم أحد المنتجات بل المشاركة فى نشاط ما .

جماليات اللون
فى القصيدة العربية

محمد حافظ دياب

ما الذى نقصده حين نتساءل عن جماليات اللون فى الخطاب الشعرى ؟
هل نقصد اللغة بما هى بنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، أم نبتغى الرؤية بما هى بنية أعمق ، تشفّ عنها اللغة أو تكثفها فى مجال علاقى متبادل بين الدوال اللونية ومدلولاتها ؟

يكاد الظن ينصرف إلى الرؤية لا إلى اللغة ؛ فالخطاب الشعرى أحد ممكنات اللغة وليس اللغة نفسها ، فيما تتضمن الرؤية ، وتدل على منحى استخدام اللغة ، وتشير إلى التجربة الشعرية بمعناها الشمولى .

ومنذ نشر هوجو ماجنوس H . Magnus كتابه الذى يحمل عنوان «التطور التاريخى لمعنى اللون» The Historical Evolution for the Meaning of Colour عام ١٨٧٧ ، والخلاف مستمر بين الدارسين والنقاد حول مصداقية وتكنيكات توظيف الدوال اللونية فى الأدب[١] .

فمن ناحية ، هناك سارتر J.P. Sartre الذى فرق تفريقا قاطعا بين الأدب والفنون ، على أساس أن : «العمل فى الألوان . . غير التعبير بالكلمات ، نظرا إلى أن هذه الألوان . . ليست علامات ؛ لأنها لا تردنا إلى أى شىء خارج عنها . صحيح أنه ما من إحساس إلا وتداخله دلالة ، ولكن المعنى الصغير الغامض الذى يسكن اللون . . لا يعد أمرا ذا بال»[٢] .

ومن ناحية أخرى ، ثمة فرع متنام للتاريخ الثقافى يطلق عليه مبحث «الإيقونولوجيا» Iconology ، يقوم على دراسة أنماط التشكيل المسيطر Gestalt بين الآداب والفنون ، مثل الشعر والرسم ، والموسيقى والعمارة ، وإن اقتصر ــ على ما يقول رائده إروين بانوفسكى E. Banovisky ــ فى دراسة موضوعه على التراث الإغريقى والرومانى ؛ لأن : «اتصال الموضوعات بعضها بالبعض الآخر هو المبدأ الرئيسى الذى يقوم عليه هذا العلم . أما الصدع والانقطاع فى تاريخ التراث التقليدى ، فيقعمان خارج نطاق أبحاث عالم الإيقونولوجيا ، كالحال فى كل التعبيرات عن الحضارات التى لا تدعمها وثائق أدبية وفيرة»[٣] .

بعد بانوفسكى ، تابع كل من فريدريك ماتز F. Matz ، وجويدو فاينبرج G. Weinberg دراسة العلاقة بين الشعر والفنون البصرية ، فتحدثا عن علاقة الشعر الهوميرى فى القرن الثامن قبل الميلاد ، بالأشكال الهندسية التى رسمت على الزهريات فى العصر نفسه ، عن طريق محاولة اكتشاف نمط التشكيل المسيطر على كليهما[٤] .

وعلى الدرب نفسه ، طور مؤرخ الفن السويسرى هنريخ ولفلن H. Wolfflin فى عام ١٩١٥ دراسة مقارنة للشعر والرسم الإيطالى فى القرنين الخامس عشر والسابع عشر ، استفاد منها بندتو كروتشى Croce فى عام ١٩٢٦ فى صياغة نظريته حول «الرؤية المجردة» .

وثم محاولات حديثة يقوم بها وندى شتينر W. Steiner فى «نظرية العلامة» Sign Theory ، وماير شابيرو M. Schapiro ، وماكس بنس M. Bence حول «نظرية العموميات الدلالية» Semantic Universals .

وفى إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت كذلك المحاولات لدراسة العلاقة بين دوال اللون وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية فى إطار الثقافة السائدة ، وأثمرت عددا من المباحث ، تعد «الأنثروبولوجيا

المعرفية» Cognitive Anthropology أحدثها ، ويندرج فى منظومة موضوعاتها مجموعة الطرق التى يبدع بها أعضاء الجماعة نتاجاتهم التشكيلية والأدبية من خلال دوال لونية معينة ، بواسطة التحليل الدلالى Semantic Analysis لهذه الدوال ، بوصفها مكونات ثقافية Components، ومحاولة اكتشاف مدلول عناصر تلك المكونات ، واستخداماتها فى الأنساق الفنية المختلفة(*) .

وفى مجال الدراسات اللغوية ، هناك جهود جمع وتصنيف للدوال اللونية على مستوى الحقل الدلالى Semantic Field؛ وقد اقتصرت على الخطاب اللغوى .

ومن وجهة نظر المتلقى ، حاول عالم النفس الإنجليزى إدوارد بلا E. Bullough فى أوائل هذا القرن بحث : «تلك المسألة (العقيمة) . . مسألة ما إذا كان ثمة ألوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل» ، فقدم تصنيفا لأنماط من استجابة المتلقى لجماليات اللون ، أطلق عليها : الترابطى Associative، والفسيولوجى Physiological، والموضوعى Objective، ونمط الشخصية Character(٦) .

النمط الأول (الترابطى) ، ويعنى به إدراك اللون مصحوبا بفكرة أو صورة لموضوع معين مر بالتجربة فى الماضى . وهو ترابط على نوعين : مندمج ، يكون فيه للترابط نغمة انفعالية قوية خاصة به ، تتميز عن نغمة الإحساس باللون ذاته ، مما يترتب عليه فقدان اللون لمركزه فى الوعى ، وهو ما يعنى أنه غير مشروع جماليا ؛ والثانى ، غير مندمج ، لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون ، بل يندمج أو يذوب فيه ، وهو ما يجعل نغمة الإحساس به تقوى ، ومتلقيه يحافظ عليه بحرص ، بل يضفى عليه حيوية ودلالة .

والنمط الثانى (الفسيولوجى) ، يحكم على اللون من خلال الأحاسيس الشخصية التى يثيرها ، كالبرودة ، والخمول ، الخ . .

ويعتمد النمط الموضوعى فى استجابته على تحليل خصائص اللون ، من حيث معيار نقائه Le facteur de pureté .

أما النمط الأخير (نمط الشخصية) ، فيتخذ فى استجابته صبغة خارجية ، تعتمد على صفاته : فالأحمر صريح ونشيط ، والأزرق متحفظ وتأمل الخ . .

وفى النهاية ، يجيب «بلا» على تساؤله بالقول إنه : «لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام»(٧) .

* اللون والفضاء الشعرى :

وامتدادا لدأب النقاد على استجلاء المحاور الدلالية لجماليات اللون فى الخطاب الشعرى ، فإنهم يستوفدون لهذه الغاية مستخلصات أنساق معرفية متعددة ، مثل علم النفس ، والاجتماع ، والبلاغة ، والجمال ، واللغة ، والأنثروبولوجيا . غير أن سعيهم يظل مشدودا إلى حركة لولبية ، هى حركة الذهاب والمجىء بين المضمر والظاهر ؛ لأنه : «إذا صحت حركة الذهاب والظاهر ، فلن تصح حركة المجىء والمضمر ؛ وهو ما يؤدى إلى الوقوع فى فخاخ التباعد والتحريف»(٨) .

ذلك أن «شعرية اللون» Poetry of Colour كما أسماها جون دونى J. Downey(٩) ، تنبثق إشكاليتها من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث ، والطبيعة ، والعصر ، واللغة ، والإيديولوجيا . ويضحى صعبا تغيبى (مفاتيح) بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجماليات اللون فى الخطاب الشعرى ، خاصة مع تراكم التجارب الشعرية ، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها . والحق ، فإن هذه الحدود والفعاليات لا تجد معناها وكليتها إلا بالاندراج ضمن مخطط أكثر شمولا ، لا يربطها بما يطلق عليه «العناصر الفنية» من صور ، وإيقاع ، الخ . . ، أو بعامل واحد كأن يكون العامل النفسى الداخلى ، أو بالنظر إليها كمضمون ، لا كحامل مضمون .

ففى مثل هذه الحالات ، تفتقد الفعالية اللونية قيمتها الشعرية ، أى وظيفتها فى نطاق النص الشعرى ، لأن إدراجها كإحدى صيغ البديع ، أو حصرها فى علاقة وحيدة الجانب ، أو نفى تشابكاتها ، يحيلها إلى فعالية مطلقة ومتفردة .

ومهما كانت المسالك التى قادت الدوال اللونية من الطبيعة إلى النص الأدبى ، مرورا بالنثر اليومى ، لكى تضحى وقائع شعرية ، فإن اكتشاف سميولوجية هذه الدوال يشكل نقطة بدء حاسمة فى محاولة حل هذه الإشكالية . وقد عبر جوجان Gauguin عن هذه السميولوجية بقوله : «إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة ، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا ، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية»(١٠) .

هكذا تطورت سيرورة تعاطى الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى ، حيث : «بإدراك ما هو متشابه وما هو متغير ، يجب أن توضح أحداث لغتنا» على حد تعبير ڤتجنشتين Wittgenstein(١١) ، فناوش إغراؤها الشعراء ، وامتاحوا منها ، حتى استحالت وشما فى جسد القصيد :

فالشاعر الإنجليزى جورج ميريديث G. Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) ، عرف الأخضر السماوى الشائق للفجر ، فغنى :

> But love remembers how the sky was green
> And how the grass glimmered lightest blue (١٢)

وبيرسى شيلى P. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وجد (لون ألوانه) فى الأزرق ، فتغنى بزرقة السماء ، والأرض ، والبحر :

> The loud deep calls me home even now to feed it
> With blue calm out of the emerald urns (١٣)

كذلك حاصر لون اللازورد Azur ذهن ستيفن ملارميه S. Mallarmé (١٨٤٨ - ١٨٩٨) :

> Une ligne d'azur mince et pâle serait
> Un lac (١٤)

وامتلأ شعر بول ڤاليرى P. Valery (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، وإدجار ألن بو E.A.Poe بمعجم لكل الألوان . وشاع الأخضر عند الشاعر

الإسبانى جارثيا لوركا ، وكثر الأبيض عند قدامى الشعراء العرب :

فقال الأعشى متغزلا :

«وبيضاء كالنهى موضونة . . . .»

وذكر حسان مادحا :

«بيض الوجوه كريمة أحسابهم . . .»

ورثى مالك بن الريب المازنى نفسه :

«وقوما على بئر الشبيك فأسمعا
بها الوحش والبيض الحسان الروانيا»

ومدح طرفة سمّاره :

«ندامای بيض كالنجوم وقينة . . .»

وتعشق امرؤ القيس : مفهفهة بيضاء غير مفاضة . . .»(١٥) .

وتبدى ما أسماه رولان بارت R. Barthes «عرقية اللون» L'eth-nicité de la couleur في إقصاء اللون الأصفر من مفردات الشاعر ، وان استخدمه بعضهم دلالة على الكراهة ، حيث هو عند جون كيتس J. Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) «الضغينة الصفراء الميتة» Deadly Yellow Spleen ، وعند تشارلز سوينبرن Ch. Swinburne (١٨٣٧ - ١٩٠٩) «الغيرة الصفراء» Yellow jealousy ، ولم يرضخ (للعنته) الشعراء الطبيعيون ، فتغنى به ميريديث ، حين تحدث عن : «أمنا الأرض السخية ، تتهلل فى حصاد ألوانها» :

Yellow eats brown wheat
Barley pale as rye(١٦)

وعبر كثير من الشعراء عن العاطفة الفارطة ، مستخدمين اللون الأرجوانى ؛ وهو ما نلقاه عند كيتس فى حديثه عن «الصخب الأرجوانى للقلب» Purple riot(١٧) .

ووظف آخرون كل دوال اللون للتعبير عن مدلول واحد ، وهو ما نستبينه فى جعلهم الرياح مرة فضية ، وأخرى حمراء ، أو سوداء ، أو رمادية .

ويمكن هنا تمييز أربعة أنماط من هذا التوظيف ، عبر محاولة الخطاب الشعرى استحضار طاقات اللون ، على مساحة تمتد فى تواطئات لا متناهية من التصريح ، والتلميح ، والترميز ، والانزياح :

النمط الأول ، يتغيّا توظيف دواله على مستوى الوصف ، بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها ؛ ومن ثم يمكن تحديد الدلالة الحرفية بينهما ، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة (الأنثروبولوجية) ، نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان فى وجدان الشاعر .

وقد استخدم قدامى الشعراء العرب هذا النمط فى الأغلب ، فجعلوا الأبيض للجمال والنقاوة والسلام ، والأصفر للإرادة والمجد والثروة ، والأحمر للسعادة والفرح ، والأسود للهدم والمقاومة والعنف ، والأخضر للبعث والنهضة والتجديد .

وهكذا تغنوا بالعشب الأخضر ، والأعين المحمرة ، والرماح السود ، والسبيك الصفر ، أو زادوا فوصفوا الفرس بالكميت (يجتمع فيه اللونان الأسود والأحمر) ، أو بالخدارية (الضاربة إلى السواد) الخ . .

وهذا النمط من التوظيف معنى أساسا ببلاغة الألفاظ اللونية ، بسبب استهدافه «الإصابة فى الوصف» على ما يقول المرزبانى .

النمط الثانى ، يوظف مفردات اللون توظيفا يكون فى الأغلب على مستوى التشبيه ، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة . ومثل هذا التوظيف يجعل هذه الدلالة مواربة وغير شاملة إلى المدى الذى قد تفقد فيه شحنتها .

النمط الثالث ، ويكون فى الغالب على مستوى العلاقات الرمزية Correspondances ، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله ؛ ومن ثم فهو أشد تركيبا وتعقيدا من النمطين الأولين ، لأنه يتجنب الاقتراب ، ويكبر على المواربة ، وإن استحال فى أحيان إلى مستوى المجاز التقليدى المجرد .

ومنه قول عبد المعطى الهمشرى فى قصيدته «النارنجة الذابلة» :

«هيهات لن أنسى بظلك مجلسى
وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلوة
من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشاعرى
ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى
لتعب من خمر الأريج الأبيض . .»

فهنا يغدو العطر فى لون القمر ، واللحن بلون الفضة . أما الأسى فيتجسد واديا تسكنه روح الشاعر ، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة ، تنهل من أريجها الأبيض وكأنه خمر تذاق ، وليس عطراً يشم (١٨) .

أما النمط الرابع ، فيمثل احتجاجا على النمطية السائدة فى توظيف اللون ، وإخضاعه للثابت تصريحا ، أو تلميحا ، أو ترميزا ، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها ، أو ماعناه الفارابى بقوله : « إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم » .

ويمثل أسلوب الانزياح ، الذى يعنى البعد عن مطابقة الدال لمدلوله ، أهم أساليب هذا النمط . فالدوال اللونية ، استنادا إلى هذا الأسلوب ، لا ينبغى أن تكون تعبيرا أمينا أو صادقا لمدلولات غير عادية ، بل هى التعبير غير العادى لكون عادى(١٩) ، وهو ما يعنى أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعود معيار الكذب والصدق ، ولا معيار توليد المدلولات ، بل قدرة على قول رؤية مختلفة .

ويعد ملارميه من أوائل من استخدموا هذا الأسلوب فى توظيف دواله اللونية ، حيث نقرأ له عن «الليل الأبيض» La nuit blanche ، وهو ما أكده جان بيير ريشار J.P.Richard بقوله إن : «الأحمر المدمى يمتزج عند ملارميه بتأكيد جسدى عنيف . وينبعث منه نداء الجنس المثير . . مثل قوله (المرأة التى يحمر دمها بوضوح تحت الجلد) . . إذ إنه يحقق انزياحا تجاه علاقتنا بالجلد ، وتجاه علاقة الوصف الشعرى به . فهو يرى فى الجلد غير ما نرى ، حيث خلق الشاعر دالا غير عادى ، أو غير مألوف ، لمدلول هو عادى للجلد»(٢٠) .

* خلفية فكرية :

وقد لا يكون من الملائم فى هذا المجال تتبع تطور محاولات توظيف اللون فى الخطاب الشعرى تتبعا تاريخياً حتى اليوم . ومع ذلك ، فمن المفيد الإشارة إلى أهم المراحل الرئيسية التى قطعتها ، وصيغها المتعددة التى قدمتها .

وثم فرضية شائعة تتهم الشعراء الإغريق بأنهم « مصابون بعمى الألوان » ، تجبّها إبداعات سافو Sappho ، وهوميروس Homeros ، وبنداروس Pindaros ، ويدحضها كذلك تأكيد فلاسفة الإغريق رقى حاسة البصر على غيرها من الحواس .

وفى تقاليد العصور الوسطى الشعرية ، اندرج توظيف الدوال اللونية فى سيرورة التطهير بمعناها الصوفى . وأكدت الحروب الصليبية ، وتأثيرات الألوان الشرقية ، ما أطلق عليه رودان Rodin « الغبطة الصوفية للون » ، التى رآها تسود فنون القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، حيث : « إذا كان زجاج نوافذ القرنين الثانى عشر والثالث عشر يفتن الأبصار بمخمل ألوانه الزرقاء العميقة ، وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة ، ودفء ألوانه الحمراء القانية . . وإذا كانت صبوة اللون هى الملمح السائد فى قصائد هذين القرنين ، فذلك لأن جميع هذه الألوان تعبر عن الغبطة الصوفية التى كان الفنانون الخشّع يأملون فى الاستمتاع بها فى سماء أحلامهم »[٢١] .

وفى القرن السابع عشر ، حدد الشعراء الكلاسيكيون توظيف اللون ، نتيجة عدم ميلهم إلى الخروج عن المتواتر .

وجاء الرومانتيكيون ، فنقلوا الإحالة إلى اللون بدءا من مشاعرهم الذاتية ، يخلعونها على دواله ، مع الاحتفاظ لها بقدر من شخصيتها واستقلالها .

وفى منتصف القرن الماضى ، تجاذب الواقعيون والطبيعيون هذا التوظيف ؛ فبحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، طموحاً إلى تمثل النموذج الإمبيريقى واستخدامه فى معاينة العالم ؛ وهو ما أحال نصوصهم الأدبية إلى الاقتراب من مفهوم « اللسان » Langage ، لا إلى مفهوم « الكلام » Langue ، فيما ابتعد الشعراء الواقعيون عن هذا (الشطط) ، بتوظيفهم ألواناً أقل صراخاً ، وأقل طبيعية ، فى آن واحد .

أما الرمزيون ، فقد ساروا عكس الرومانتيكيين ، حيث لم يقيموا وزناً لتلك الثنائية بين دوال الألوان ، والذات ؛ إذ إن إدراكهم لهذه الدوال كان فى الوقت نفسه إدراكاً لذواتهم .

والحق أن القرن التاسع عشر قد قدم للخطاب الشعرى أعظم محبى اللون ؛ وهو ما يتضح فى أعمال كيتس ، وألفريد تنيسون A. Tennyson ، وبو ، والشاعرة الإنجليزية كريستينا روسيتى Ch. Rossetti ، وميريديث ، وشيلى ، وسوينبرن ، وملارميه ، وفاليرى .

ومنذ مطلع القرن الحالى ، تنوعت محاولات التوظيف ، فقدم الشعراء المستقبليون عدداً من المحاولات التى تميزت بالتلاعب بكيمياء اللون ، والتحرر فى استخدام عباراته ، فى إطار مضاعفة حجم قاموس الشاعر ، وتجديد ذاكرة لغته . أما الدادائيون والوحشيون ، فقد اختاروا دوال لونية حوشية ، وتراكيب غير مألوفة .

وفى صدد التوظيف الحالى لهذه الدوال ، يحاول الشعراء رفد نصوصهم بنتائج الفلسفة الظواهرية عن العلاقة الدينامية بين الذات والموضوع ، ومنهج التأويل الفرويدى حول المعنى الظاهر والباطن ، والاستعانة بما يطلق عليه فى عالم التشكيل « فن الإيهام البصرى » Op art ، و « فن الصور المتحركة » Kinetic art ، ونظريات تكنولوجيا اللون ، فى محاولة لتكثيف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية ، واستهدافا لتطعيم النص بتكنيكات حداثية .

* البحث عن شاعرية التفصيلات

ويرغم صعوبة تقرى هوية توظيف الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى ، فثمة مستويات ثلاثة لها يمكن تمييزها : الأول : هويتها المعجمية ؛ والثانى : هويتها البلاغية ؛ والثالث : هويتها الأنثروبولوجية .

والأمر لا يختلف هنا مع ما يراه أدونيس من أنه : « ينبغى على الناقد أن يواجه فى تقييم شاعر ما ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا ؛ مستوى بنية التعبير ، مستوى اللغة الشعرية . ويتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذى يفرده عن غيره ، من حيث إنه يقدم صورة جديدة للعالم الذى يعيش فيه والعالم ككل . ويتصل المستوى الثانى بما لديه من الخاص المميز أيضاً فى إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة ، بالقياس إلى موروثه . ويتصل المستوى الثالث بما لديه من طاقة خاصة مميزة فى أنه يؤسس باللغة العامة التى هى ملك الجميع ، كلاماً خاصاً به متميزاً »[٢٢] .

ويمكن هنا استيضاح هوية « شعرية اللون » تفصيلاً على المستويات الثلاثة كالتالى :

أولاً : على المستوى المعجمى :

وثمة تعبير (ناصع) أطلقه العقاد على اللون ، حين وصفه بأنه : « النور فى أصباغه المختلفة »[٢٣] . هذه الأصباغ تبلغ أسماؤها الآلاف ، بحساب كنهها Teinte ، وقيمتها Valeur ، وتشبعها Saturation .

وقد أدرك العرب الاختلافات فى اللون الواحد ، فوضع الثعالبى ، والبيرونى ، وابن سيده ، وابن منظور ، والكندى ، وغيرهم كلمات يعبر كل منها عن (لون) خاص من اللون .

فإضافة إلى الأسماء الأساسية الشائعة ، هناك الفرعية المستعارة من أسماء الزهور والفاكهة والنبات والمعادن والفلزات (الوردى ــ البنفسجى ــ البرتقالى ــ اللايلاك ــ الألاباستر ــ المرمرى ــ الزمردى ــ السمّورى ــ الكوبالتى الخ . .) ، وأخرى تنسب للأشخاص مثل Payne's gray ، و Hooker's green ، و Rembrandt's madder[٢٤] .

وطبقاً لتقسيم ليوهرفتش L. Hurvich ، تنقسم الألوان إلى ثلاثة أنماط :

(١) السلسلة الأكروماتية اللالونية ؛ وهى الأسود ، والرمادى ،

والأبيض . وتوظيف هذه السلسلة فى الخطاب الشعرى يتم بوضوح : فالأبيض يملك معنى مزدوجاً ، فهو لون عدم سفك الدماء Bloodless ، ولون البرد الذى يلطف الموت ، منذ عبارة تنيسون « ستارة الموت البيضاء » Death-White Curtain ، وعبارة شيل « شبح الموت الأبيض » Shadow of white death ، وهو أيضاً رمز النقاء ، كما يتمثل فى عبارة سوينبرن « الأحلام البيضاء » White dreams . والرمادى هو رمز الدهاء ، ولون التحذير من العمر والخوف ، وهو ما نستبينه فى عبارات مثل « البؤس الرمادى » Grey misery ، و« الشفاه الرمادية » Grey Lips ، و« الفاكهة الرمادية » Grey Fruit .

أما الأسود فهو لون كل الأشياء المفزعة : « الأفكار السوداء » Black Thoughts ، و« السنوات السوداء » Black Years[٢٥] .

(٢) الألوان الأساسية ، وهى أربعة : الأحمر ، والأصفر ، والأخضر ، والأزرق . والأحمر ، طبقاً لكريستينا روسيتى ، لون حسى ووثنى ، وهو ما دعا كيتس إلى استخدام تنويعات : الوردى Rose ، والقرمزى Crimson ، والياقوتى Ruby ، والزئبقى Vermillion . الوردى بينها اختاره لوناً للحب ، كما هو أيضاً عند ميريديث ، التى غنت « لذكريات الحب الوردية Love's rosy memories » .

أما الأخضر ، فهو اللون المحبب لوينبرن . إنه لون إبريل . . لون الأمل :

For hope the gentle green[٢٦]

(٣) ظلال الألوان ، أو النقب ، وهى الألوان الهامشية ، وتعد بالآلاف[٢٧] . وفى إطار الحقل المعجمى Lexical أو الدلالى ، ثم تجميع وتصنيف كلمات الألوان ، واكتشاف ما بينها من ترادف Synonymy ، وتضمن Hyponymy ، وتضاد Antonymy ، وتنافر Incompatibility ، فى محاولة لتحديد اللفظ الأعم Hyperonymy ، والكلمة الرئيسية Head-Word ، والكلمة الغطاء Cover-Word ، واللكسيم الأساسى Archlexeme ، والكلمة المتضمِّنة Su-per-ordinate word ، والمصنف Classifier[٢٨] .

ويتفق الباحثون فى هذا الحقل على تقسيم كلمات الألوان إلى كلمات أساسية ذات لكسيم واحد Monolexemic ، أى وحدة معجمية واحدة ، مشيرها الدلالى أوسع ، حيث لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الألوان ، وهى الأسماء الأربعة التى حددها هرفتش ، وكلمات هامشية ، تمثل ظلال الألوان ، أو النقب[٢٩] .

ثانياً : على المستوى البلاغى :

حيث الخطاب الشعرى ــ حسب النقد الأسلوبى ــ يتحقق بحرقه للمقاييس العادية للكلام ، وبتعامله الخاص مع اللغة ، على كل الأصعدة الصوتية ، والنحوية ، والصرفية ، وعلى نحو يسمح باختيارات تفسيرية عدة ، فى ضوء العلاقة بين الدوال ، نتيجة التحويل المستمر لمعانيها من التصريح إلى الإيماء .

ودوال اللون فى الخطاب الشعرى ــ شأنها مثل غيرها من الدوال ــ تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع ، وتتحرر نتيجة التراخى فى أواصر التركيب ، وتنخرط فى علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات (الشعرية) . ذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعانى ، ووظيفة الشاعر هى معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعانى ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلق لها ذاكرة جديدة ، حدسية ، تتمكن من استصفائها ، وتفجير أعماقها .

وثم تصور شائع يقوم على توظيف كلمات اللون Colour-Words فى مستواها المعجمى وحسب ؛ وهو لا شك تصور خاطىء ؛ لأنه يغفل القيم الصوتية والإيقاعية لهذه الكلمات فى موقعها من سياقها النصّى . فهذه الكلمات تمثل منظومة بصرية ، وسمعية ، وعاطفية معقدة . وهكذا ، فإن الدافع الحقيقى لهذا التوظيف لا ينبغى أن يكون مرئياً .

وفى مبحث الصوتيات Phonetics ، هناك محاولات لاكتشاف علاقات التطابق بين الخصائص الفونولوجية لكلمات الألوان ، كما يستخدمها الأشخاص .

ويورد رايشارد G. Reichard وجاكوبسون R. Jakobson أن الشخص الذى يتكلم الهنغارية لغة أصيلة ، يرى الحروف اللينة بالطريقة التالية : I أبيض ، و E أصفر ، و É غامق ، و A أسمر فاتح ، و O أزرق قاتم ، و U أحمر[٣٠] ، وهو ما يؤكده جاكوبسون ، من : « أن (التلوينية) المتزايدة للألوان ، موازية للانتقال من أعلى الحروف اللينة إلى أدناها ، وأن التباين بين الألوان الفاتحة والقاتمة مواز للمقابلة بين الحروف اللينة واللهوية والحلقية ، إلا فيما يتعلق بحرف U ، حيث يبدو الإحساس غير عادى ، وحيث الخاصة المزدوجة للحروف اللينة اللهوية المستديرة واضحة تماماً : O أساس أزرق قاتم مع بقع فاتحة منتشرة ومتناثرة ، و U أساس أحمر كثيف ومبقع بالوردى »[٣١] .

ويؤمن ديفيد ماسون D.I.Mason على هذا بقوله : « لعل الدماغ البشرى يتضمن خريطة ألوان شبيهة ، فى جزء منها على الأقل ، من الناحية الطوبولوجية ، بخريطة الترددات الصوتية ، التى يتحتم وجودها فيه أيضاً . وإذا كان ثمة خريطة دماغية لأشكال الفجوة الفمية كما يرى مارتن جوس M.Joos . . فينبغى ، على ما يبدو ، أن تكون تقريباً عكس خريطة الترددات ، وخريطة الألوان على السواء »[٣٢] .

وإذا سلمنا ــ طبقاً لمبدأ دو سوسور F. De Saussure ــ بعدم وجود شىء يرصد قبليا Apriori ، كأن ترصد بعض مجموعات الأصوات للدلالة على بعض الأشياء ، فإن مجموعات الأصوات تلك ، عند تبينها ، تضفى بعض التلوينات الخاصة على المحتوى الدلالى الذى أصبح مرتبطاً

بها . « فقد لوحظ أن الشعراء الإنجليز آثروا اختيار الحروف اللينة ذات التردد العالي (مثل الحرف I) للإيحاء بالمسحات الشاحبة أو الفاتحة قليلاً ، فيما ترتبط الحروف اللينة ذات التردد المنخفض (مثل U و A) بالألوان الغنية أو الداكنة »(٣٣) ؛ وهذا ما تقبله كل من رتشاردز I.Richards, وأوجدن Ogden ، حين عدا كلمات الألوان مبنية بناء مزدوجاً ؛ فهى أصوات بمثابة رموز للمعانى ، وهى أيضاً رموز للمعانى بمثابة أصوات ، ولا يستطاع إفراد إحدى الصفتين دون الأخرى(٣٤) .

ولعل هذا ما ييسر فهمنا لشاعرية اللونين : الذهبى Golden ، والفضى Silver ؛ فأولهما ، بسبب الحرف المتحرك الطويل O ؛ وثانيهما ، بسبب وضعه الساكن ، برغم أنه من الصعب فى بعض الأحيان تحديد معنى قيمة الفضة .

وهكذا تمتزج (سمعية) مثل هذه الكلمات و (مرئيتها) بطريقة معقدة . ويوضح هذا بيت فى قصيدة الشاعر الإنجليزى جون ماسفيلد J.Masefield (١٨٧٨ - ١٩٦٧) :

A star will glow like a note God strikes on a silver bell (٣٥)

وثم قصيدة مشهورة لرمبو A. Rimbaud ، قدمها فى عام ١٨٧١ ، عنوانها « الحرف الزاهى » Lettre du voyant . وقد خلع فيها الشاعر على الأصوات المتحركة ألواناً إيحائية : فحرف A أسود ، و E أبيض ، و I أحمر ، و U أخضر ، و O أزرق(٣٦) ، مستهدفاً بها تفجير الحمولات الصوتية ، عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من الشاعر ، بحيث يضحى صوت الـ (I) الأحمر يذكرنا بالدم ، وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة(٣٧) .

لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يخلقوا أدباً أو فناً جديداً خاصاً بموسيقى اللون ، فأثاروا الكثير من الجدل حول علاقة اللون والصوت ، وتعددت بينهم نقاط الخلاف والجدل . منهم من وجد أنه يكفى البحث فى القيم المؤثرة للألوان ، والمفضلة لدى معظم الناس ، وآخرون وجهوا اهتمامهم إلى سميولوجية اللون ، فكشفوا عن درجة من الصلاحية أو القابلية لرمزيته . « ويدل هذا ، مهما تكن الأحوال ، على التطلع إلى خلق فن جديد أو الكشف عنه ، يتبع فى مسيرته الأسلوب المعملى والتحليلى . وإذا كان الفن يهتم فى الأساس بالكليات الإدراكية والخيالية ، فإن النجاح هنا يمكن أن يؤدى إلى اكتشاف نمط للتوافق بين السمعى والبصرى فى التعبير »(٣٨) .

وقد حدا هذا بأوزفالد شبنجلر O.Spengler إلى انتقاد التصنيف التقليدى للفنون بما هى مظاهر سيكولوجية وصناعية ، وذلك عند مناقشته روح Ethos الثقافات المختلفة ، معتقدا أن الدافع التكوينى الذى يتبدى فى الفنون اللاقولية لا يمكن فهمه إلا عندما ندرك أن الفرق بين العامل السمعى والبصرى هو فرق سطحى وحسب ، وأن النمط الداخلى للغة واحد ، وأن النغمات يمكن توسيعها أو تضييقها ، ويمكن كذلك مضاعفتها ، حيث الانسجام ، والإيقاع ، والقافية ، هى من الجوهر نفسه ، فى إطار التناسق والتشكيل العام للنص الشعرى(٣٩) .

وبرغم ذلك ، فثم محظورات ثلاثة هنا تمسّ استيحاء التعالق السمعى والبصرى لكلمات اللون فى النص الشعرى :

أولها ، هو أن الإيغال فى توظيف علاقة التماثل بين الطاقة التوليدية للجوانب السمعية والبصرية لهذه الكلمات ، يمكن أن يؤدى إلى التلفيظ Verbalization ، بمعنى جعل كلمات اللون ترتكز إلى معطاها الموسيقى الخارج عن معطاها المعنوى ؛ وفى هذا تكريس للفظة تكريساً إيقاعيا ، منفصلاً عن الحقائق التى تقوم بدور الدلالة عليها(٤٠) .

ثانيها ، أنه على ما يرى ستروس C.Levi - Strauss ، فإن : « الوظيفة الدلالية للغة ليست متصلة مباشرة بالأصوات نفسها ، بل بالشكل الذى تتمازج به الأصوات »(٤١) .

وثالثها ، أن تطور البنية الإيقاعية لابد أن يتم فى ظل العلاقة الدائمة القائمة بين الإيقاع والرؤيا فى بنية القصيدة كلها .

وعلى أى حال ، يمكن القول أن التوظيف البلاغى لمستويات الإيقاع ، والتلفظ الصوتى لكلمات الألوان ، يؤديان إلى تأليف رقعة من النسيج أكثر إيحاء لموسيقى اللون ، وأكثر رحابة وتنويعا أمام التعبير ، ليصوغ احتمالاته ، وليعدد دلالته .

وإذ نبتعد مؤقتا عن هذا الجانب الصوتى ، يتبدى لنا جانب آخر من جوانب التوظيف الشعرى لدوال اللون ، هو الجانب الصرفى ، حيث يستطيع الشاعر إثبات أن الاستخدام المنوع للجوانب الصرفية لهذه الدوال ، واختيارها الواعى ، يمكن أن تضحى وسائل فنية فى النص الشعرى ، تعبيرا عن إمكان إقامة ما أطلق عليه يورى لوتمان Y. Lotman « الطباق الموسيقى » counterpoint مع معنى القصيدة ، على نحو يسهم بعمق فى التأثير الجمالى للقصيدة(٤٢)

بخلاف هذين الجانبين (الصوتى والصرفى) ، فإن وجود اللون فى الخطاب الشعرى يؤمنه عدد كبير من القرائن المنعكسة : الدور الذى يلعبه فى تعميق الصورة الشعرية ، وثراء المعجم ، الخ . .

ولكن يجب أن نستنتج سريعا أن هذه القرائن هى بمثابة الواحد المضاف إلى ذاته ؛ فهى أولا خليط يشير إلى فواصل تقديرية ، من كون العلامة اللونية المعزولة فى هذه القرائن - شأنها شأن الفونيم فى اللغة - لايمكن أن تشكل بمفردها دالة ؛ ذلك أن ميزاتها الأساسية من فواصل ، ودرجات ، ووظائف ، وإيقاع ، تظل تقديرية ما لم تسيجّها رؤية متكاملة وهذا ما عناه ستروس ، حين أضاف تصويبات إلى مبدأ اصطلاحية العلامة ، فلم يكف عن التذكير بأن : « دعوة العلامة تستدق بالنظر إلى علاقاتها ببقية العلامات »(٤٣) .

وعلى سبيل المثال ، فليس بكاف توفير ضروب إبداعية لكلمات اللون فى النص الشعرى ، عن طريق التقابل ، أو التطابق ، أو التناقض ، أو التضايف ، للادعاء بفنية توظيف شعرية اللون ؛ ذلك أن : « الاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من

الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسي ووجداني يهب هذه الألوان بواسطة التشبية والاستعارة معناها الجواني الذي يصدر الشاعر عنه »(٤٤) .

ثالثا : على المستوى الأنثروبولوجي :

وثمة فرضية شائعة حول عمومية مدلولات اللون بين الثقافات ، أو ما يسميها جريماس A. J. Greimas « البناء اللازمني » structure achronique (٤٥) ، أو ما أطلق عليها ميشيل ليريس M. Leiris « البناء اللاشعوري » structuration inconsciente لمفردات اللون(٤٦) .

وتتأكد هذه الفرضية في المثال المشهور الذي أورده ستروس لإشارات الطريق ، والألوان المستخدمة فيه ، التي قد أعطت - في رأيه للونين الأحمر والأخضر قيمتها الدلالية بطريقة كيفية . « وربما كان من الممكن القيام باختيار معاكس ، بيد أن الأصداء الشعورية والنغمات الرمزية المتوافقة للأحمر والأخضر ما كانت لتنعكس على نحو بسيط . ذلك أن الأحمر ، في النظام الحالي ، يذكر بالخطر والعنف والدم ، فيما يذكر الأخضر بالأمل والهدوء . . ولكن ما الذي قد يحدث لو كان الأحمر إشارة الطريق السالكة ، والأخضر إشارة الممنوع ؟ ربما كان الأحمر سيدرك كدليل على الحرارة البشرية وقابلية الاتصال ، والأخضر كرمز بارد وسام . إذن ، ربما لايأخذ الأحمر مكان الأخضر بلا قيد ولاشرط ، والعكس بالعكس . قد يكون اختيار العلامة كيفيا ، إلا أنها تحتفظ بقيمة خاصة ، وبمضمون مستقل يتحد بالوظيفة الدالة ليعدلها . ولوعكس التقابل بينهما، لاختل مضمونه الدلالي على نحو محسوس ؛ لأن الأحمر سيبقى أحمر والأخضر أخضر ، ليس فقط بصفتهما حافزين حسيين ، كل منهما مجهز بقيمة خاصة بل لأنهما كذلك ركنا علم رموز تقليدي ، تتعذر معالجته بطريقة حرة تماما ، منذ وجد تاريخيا »(٤٧) .

وقد رفض بوزا نكيت Bosanquet هذه الفرضية بقوله : « بالرغم من أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغي أن ندرس ارتباطها حقا بوصفه ارتباطا أساسيا(٤٨) . كذلك خطأه جورج مونان G. Mounin ، حيث : « قاموس الألوان في كثير من الثقافات يبلور ويقدم شيئا أكثر من تجربة الحاضر ، بل إن تجربة الماضي يختلف تصنيفها للألوان باختلاف التفسيرات الفيزيقية والميتافيزيقية والدينية»(٤٩) .

على كل ، فإنه مهما تكن تصنيفاتنا للون بما هو علامة ، وللتحديدات التي تتخذ منه إطارا للإحالة ، فإن عمومية الأخذ به بما هو إشارة ، وقرينة ، وصورة ، ورمز ، لاينبغي أن تغفل في إطارها بدائله المختلفة Alternatives .

ففي التراث الديني الهندي ، تعبر النزعة الهابطة أو الطاردة ، والمسماة تاماس Tamas ، عن ذاتها في قوة التفكيك ، والإلغاء ، والانفصال ، والتحرر ، وهي سوداء داكنة ، في حين يعبر اللون الأبيض عند شعب البيبلو Peublos عن هذه القوى(٥٠) .

وفي فجر الحضارة الإغريقية ، قامت ديانة الفيثاغوريين على أساس بعض المحرمات ؛ أولها عدم لمس الديك الأبيض ، في حين أن لمس هذا الديك عند جماعة الأزتك فأل طيب .

وفي بعض الثقافات ، يخصص الأسود للحداد ، وفي ثقافات أخرى يخصص الأبيض للغرض نفسه .

واستنادا إلى « أقدم كتاب في علم الجمال » Vishnu Dharmottara في الهند ، يجب أن يكون لون الأشياء محاكيا للطبيعة ، وعلى الشعر الذي ينزع إلى التعبير عن الانفعالات والعواطف ، أن يتبع قواعد مطابقة بين هذه الانفعالات والألوان . وهكذا يكون الحب أزرق قاتما ، ويكون الضحك أبيض ، والشفقة رمادية ، والغضب أحمر ، والشجاعة والبطولة بلون أبيض ذهبي ، والخوف أسود ، كما تكون الدهشة صفراء ، ويكون التقزز بنيا ، وهو ما لم يؤخذ به حتى في النصوص الشعرية نفسها(٥١) .

كذلك فرق شبنجلر بين ما أسماه ألوانا دينية ، وأخرى وثنية ؛ وهي تفرقة لم يأخذ بها ميكلا نجلو ، في نحته لتمثال « العائلة المقدسة » عام ١٥٠٤ .

وتقف حركة الحداثة الشعرية عموما مع التوظيف الأنثروبولوجي للألوان ، معادية لهذا النوع من التحتيم ، الذي يؤكد أنه إنما يدشن معاني جاهزة .

وعبر هذه الحركة ، يتم تثبيت العلاقة الأنثروبولوجية أو تفكيكها بين دوال اللون ومدلولاته ، بهدف إثراء الدلالة .

ويكون التثبيت -أحيانا -عن طريق توظيف نكهة (اليومي أو النثري) لهذه الدوال في إحالة واضحة ؛ ومن ثم يبدو النظام الترميزي واضحا ، لايلجأ إلى استعارات بعيدة .

ويكون التفكيك عن طريق الانزياح ، بكسر الوضوح في نظام الدوال اللونية الترميزي ، وإلغاء منطقه ؛ وهذا ما يجنح أحيانا نحو المبالغة في إلغاز الدلالة بين هذه الدوال ومدلولاتها .

ولئن شهد الموروث الشعري تثبيتا لدلالية اللون ، لقد تمّ هذا التثبيت بفعل قوة استقرار البنى المرتبطة علاقيا ببنى ثقافية اجتماعية . ذلك أن جمود الدلالة اللونية في هذا الموروث واستقراره ، لم يكن سوى التعبير اللغوي عن جمود الثقافة .

وإذا كان تفجير هذه الدلالية اختراقا لتواترية اللغة ، واختراقا لانغلاقية المورث الشعري ، فهو في العمق اختراق لانغلاقية هذه البنى وتواتريتها .

جمالية اللون في القصيدة العربية :

وفي القصيدة العربية ، يتوازى توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلى حد كبير . ذلك أن وعي استخدامها للدوال اللونية ، كان في آن واحد وعيا لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها ، ولغتها ، وموسيقاها ، وصورها ، وبنيتها الأشمل .

لقد وفر الموروث الشعري العربي توظيفا من نوع ما للون ، ظل إلى زمن متطاول المرجع الموثوق لكل تأسيس ممكن ، فسجنه فيما أصبح يسمى « الأسلوبية » ، أو في موقف الإقامة في اللغة الشعرية ؛ وهو ما عني الاطمئنان والانفصال ؛ الاطمئنان إلى ما أسسته القصيدة الموروثة ، والانفصال عن التجربة بوصفها الشيء المعيش . وقدمت هذه الإقامة للشاعر العربي أنماطا من الحساسية الفكرية والجمالية بوصفها أنماطا خالدة .

وتشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالا بجماليات اللون فى كل اتجاه ، وعبر كل المستويات ؛ وهو ما يلاحظ فى أعمال أحمد عبد المعطى حجازى ، وعبد الوهاب البياتى ، وعفيفى مطر ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ جعفر ، ومحمود درويش .

وبالرغم من أن محاولة للتفرقة بين توظيف اللون فى القصيدة العربية من القديم إلى الراهن لا تظهر بوضوح فى المنحنى التاريخى ، إلا أن ملامح بعينها له يمكن أن تومىء إليه ، أظهرها :

١ - الانتقال فى توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة ، امتياحا من توظيف الحمولات الفونولوجية ، والمعجمية ، والصرفية ، والفيزيقية ، والأنثروبولوجية ، لنسق اللون .

لقد أفرزت القصيدة الكلاسيكية لغة القاموس اللونى الثابت ، ولغة انسجامه الخارجى ، أما القصيدة الحديثة ، فهى من تنامى صورها ذات التراكيب الضدية والتفاعلية التوالدية ، لم تعد تكتفى بمجرد الاتكاء على ما يسميه روجيه كايوا R. Caillois «سلطان اللفظ» Le pouvoir des mots ، أو على ما حدده النقد العربى القديم من شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته .

٢ - كذلك لم يعد توظيف اللون تجريدا ، بل تجسيدا لتشكيل درامى ، فى الحدث ، والإيقاع ، والحوار ، والتقاطع ، والمزج ، كسرا للتجميع التراكمى للمعطيات الشعرية ، لفائدة نموٍّ رأسى متراكب ؛ وهو ما عناه عز الدين إسماعيل بقوله : «وإلى جانب خاصيتى الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامى ، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هى خاصية التجسيد . فالتفكير الدرامى لا يأتلف ومنهج التجريد . . ومن ثم كان التفكير الشعرى تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء ، أى تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا»(٥٢) .

٣ - الانتقال من الإيقاع القائم على التركيب السجعى والنهايات الجرسية لدوال اللون (حمراء ـ صفراء ـ زرقاء ـ خضراء ـ سوداء الخ . .) ، الذى لا يتعدى كونه مجموعة من الحلى الصوتية ، إلى تفجير طاقة الحمولات الصوتية لهذه الدوال ، فى صورة أكثر هارمونية ، مع السعى نحو مزيد من اكتشاف ملامحها النغمية .

٤ - رفض الإقامة فى المعجم التراثى لهذه الدوال ، والبعد عن وهم الشامل والشائع فى توظيفها ، اقترابا من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجماعة العربية والتاريخ .

٥ - توظيف اللون بإبستمولوجيا كشفية لا استدلالية ؛ لأن : «النفوس تأنس إذا خرجت من العقل إلى الإحساس» ـ على ما يقول عبد القاهر الجرجانى . وهذه الإبستمولوجيا تنطلق من مصدرين متجاذبين داخل التجربة الشعرية العربية الحديثة : عالم باطنى ، يختزن قابليات الدلالات الميتافيزيقية للون ؛ وعالم ظاهرى ، ينتزع صوره ومعانيه الفيزيقية ، ويضحى التوظيف عندئذ تجسيدا يؤلف بين العالمين .

* تخطيط أولى للبحث عن جماليات اللون فى شعر عفيفى مطر :

ويبدو من المجدى فى هذا الصدد ، المضى رأسا للتفتيش عن هذه الملامح فى أعمال الشاعر المصرى محمد عفيفى مطر ؛ وذلك فى محاولة لتنوير مساحة هذه الملامح ، وفك عتمتها وعموميتها .

ولكن ، لماذا عفيفى مطر ؟

على المستوى الشكلى ، فإن أول ما يسترعى الانتباه فى قراءة أعمال هذا الشاعر ، تردد مفردة «اللون» بشكل يفوق مفردات أخرى ، بحيث يمكن عدها «الوجه الدال» La face signifiante للموضوع ، ناهينا عن الصيغ التى تنتمى إليها ، والتى تمثل «الأستار المتضاعفة» Les rideaux multipliables ، بتعبير ريشار ، التى «يختبىء تحتها ذلك التطابق الخفى» ، وهو الموضوع الرئيسى ، الذى يقود إلى اكتشاف البنية الموضوعية للنص الشعرى لمطر . وعلى المستوى البلاغى ، يوظف الشاعر دواله اللونية بتواصل ، وتكثيف ، وإضافة ، عبر استهدافه توسيع خارطة حساسيته الشعرية .

وعلى المستوى الأنثروبولوجى ، نجد هذه الدوال تفارق ترابطاتها المألوفة ، عبر تمثل الشاعر لموروث شعبى ، وصوفى ، وحضارى فائض .

وللتحليل المتعلق بتوظيف الدوال اللونية فى القصيدة حدوده وصعوباته . إننا نستطيع ممارسته وصفيا بواسطة إجراءات الجمع والتصنيف ، مقتصرين على إدراك ما هو أكثر ترددا منها فى المتن الشعرى ؛ لكنه على مستوى التفسير يبقى بحاجة إلى تحليل نصىّ Analyse contextuelle فى المحل الأول . ولسوف نقتصر فى تحليلنا لتوظيف الدوال اللونية لأعمال مطر على المستوى الوصفى ، تاركين التفسير لدراسة قابلة ، تشفع الوصف ، وتبين عن رؤية أكثر غورا لدلالاتها الأنثروبولوجية والاجتماعية ، فى سياق تاريخيتها .

وفى تمثل أعمال مطر لجماليات اللون ، تواجهنا ـ على نحو أوآخر ـ مستويات ثلاثة من الدلالات ، تتصاعد من مرحلة إلى أخرى عبر عملية التلقى ؛ هى الدلالة المعجمية الصرف ؛ والدلالة البلاغية ؛ والدلالة الأنثروبولوجية .

أولا : على المستوى المعجمى :

حيث تبدهنا هذه الأعمال أولا بدلالتها (البسيطة) ؛ وهى الدلالة المعجمية ؛ فنلاحظ الوفرة فى دوالها اللونية ، سواء فى شكل مفردات أو رواسم (تعابير ، وكليشيهات) ؛ بل إن مفردة «اللون» تتردد كثيرا فى دواوينه السبعة ، وفى ثلاث من قصائده الأخيرة ، على النحو التالى :

« يعشب لونها فى أضلعى الجوفاء . . . »
« يتوهج بالألوان السبعة . . . »
« خلال سحائب الألوان . . . »
« فيدفق فى دمى بتحول الألوان والأشياء . . . »
« وغناء الألوان القزحية وهى تغمغم فى الأثمار . . . »
« لو حملت أوجهكم لونى . . . »
« وهربت خلال الظل ولون الماء . . . »

« تعبره الأحزان والأفراح دوئما توهج أو انطفاء . . . »
« ملونا فى قزح الأصائل المطيرة . . . »
« ملونا فى الصحف الفقيرة . . . »
« وللحياة بعد ما تعكرت بالأوجه المجدورة الملونة . . . »
« وارضع من (الثمو فوريا) الطافح بالألوان . . . »
« والموت فى ألوانها يرقص فى النقص وفى الإضافة . . »
« وتستحم فى مساقط الوحل وفى الأصباغ . . . »
« الثمر الذى يشرب من عصارة الطيف . . . »
« خلال تجارب الموت الملون كان نعش الازدواجية . . . »
« تفتحت فى زهرها الألوان والغبطة . . . »
« فى قلبى نهر يرمى طميا من سبعة ألوان . . . »
« أغترف الطمى الطافح بالألوان . . . »
« أمرق عبر فصول الأرض وأبحث عن ألوان الطيف . . . »
« أرى سحابة اللبن . . . »
« بالعشب والطحالب الملونة . . . »
« يتعلم خلط الألوان السبعة واللغة العذراء . . . »
« ولبستم رقع الألوان الثلجية والديجور . . . »
« فرأيت العالم يرقص بين الزئبق والتوتياء . . . »
« صلّبنى فى ألوان الأعين . . . »
« وصعدت السلم فى ألوان الطيف . . . »
« طيورا تهاجر فى سلم اللون . . . »
« كان احتدام اللون فى الدائرة الصغيرة . . . »
« تشتار من ألوانها الحوشية . . . »
« رأى احتدام اللون فى دائرة الثديين . . . »
« وانخطاف بانفلاق الضوء لونا بعد لون . . . »
« زهرة راحلة فى سحب اللون وأطياف التداخل . . . »
« فترقص الألوان فوق الجثث القديمة . . . »
« وتأكل الطحالب الملونة . . . »
« كى أنظر الوجوه فى تلون السخيمة . . . »
« وعرفنى فى احتراقات ألوانها الغرينية . . . »
« عن وردة ألوانها جرح . . . »
« أوقفنى منتظرا مخالب اللون التى تحط فى فاكهة الفجاجة . . . »
« الحرس الذى يدرع الآن بكل لون . . . »
« وأرى الأشياء فى لون العيون الشرسة . . . »
« وتويجات من الهجرة فى اللون . . . »
« دومت تحت انفراط الطيف بدءا من تواقيع النهاية . . . »
« دومت تحت انفراط الطيف .. ثم انتظرت . . . »
« وأكتب شال الصبايا الملون . . . »
« والكتل المستحمة فى قزح الدمع . . . »
« هذى جيوش السلاطين هامدة فى السكون الملون . . . »
« فى سكون الزجاج الملون . . . »
« وشحت وجهى بلون الردى . . . »
« عسس وسجون وأقلام فقه ملونة . . . »
« كان سرب اليمام الملون مندهشا . . . »
« وأقراط الخرز الملونة . . . »
« والأرض قد لبست زخرف (الأمن) وازينت . . . »

« صوتك يخلع ريش النشاز الملون . . . »
« وهج النيون المشاكس . . . »
« هل تفلت الشهقات المقيمة فى اللون ، هل ؟! . . . »
« فهل كل هذه الألوان من شمس واحدة . . . »
« ينفرط الملكوت الملون أسيجة وبلادا . . . »
« تتحسس قارورة اللون . . . »
« تموت على جانبيه الظلال . . . »
« يفر اللون من عينيه . . . »
« وفوق يديه خيط دم بلا ألوان . . . »
« وتكور عشب الضوء . . . »
« وفى العينين قنديل من الظلمة . . . »
« والطمى يهجر ألوانه . . . »
« والنمنمات الحريرية اللون . . »
« خريطة لعناكب الألوان تنسج كل لون لقمة للطاعمين . . . »
« لعشاقها ملكوت من اللون . . . »
« من شهقتى سمك تتفجر ألوانه . . . »
« مشاجرة اللون فى اللون . . . »
« والأرض زجاجة تهشم ألوان الطيف . . . »
« الملء بتغيرات الظل والنور . . . »
« فاستضاءت ممالكها السبع . . . »
« أعمدة مرمر يتعرق فيها تداخل لون بلون . . . »
« ورغو من بهجة الألوان . . . »

. . . إن مفردة «اللون» فى أعمال الشاعر تلفت النظر بشكل واضح ، حيث ترد دوريا كنوع من اللازمة ، أو العنصر النغمى المميز الذى يسم الكلام بطابعه . تجىء فى مطالع المقاطع ، وفى أقسامها الداخلية ، ونهاياتها .

على أية حال ، فمع أن كل ديوان للشاعر يشكل بنية مستقلة ، فإنه يمكن الاستعانة بمفهومى دوسوسور : «التزامن» Synchronic، «والتعاقب»Diachronic ، حيث الأول ينطبق على دراسة الموضوعات الشعرية فى مرحلة معينة كبنية مستقلة ، والثانى يتحقق من خلال ربط المراحل الشعرية بخيوط وصل ، تمثل نقاط التشابه فى الموضوع مع نفسه فى المراحل المختلفة لإبداع الشاعر .

وثمة ملاحظات فى صدد مفردة «اللون» التى استخدمها الشاعر ، ينوه عنها بما يلى :

١ - أن المفردة تأخذ فى قاموس الشاعر مظاهر متعددة الدلالة . ففى أحيان يتغير مجال دلالتها فتصير بمعنى أمشاج : (والموت فى ألوانها يرقص فى النقص وفى الإضافة . . .) ، وأحيانا أخرى ، تأخذ شكل المجاورة الزمنية : (وانخطاف بانفلاق الضوء لونا بعد لون . .) ، وأحيانا ثالثة يتسع معناها ، فتنتقل من معناها الخاص الذى تدل عليه إلى معنى أشمل : (الحرس الذى يدرع الآن بكل لون . . .) .

٢ - استحضار مفردة «اللون» من خلال مفردات أخرى (الضوء ، العتمة ، توهج ، قزح ، أصباغ ، طيف ، الظل . . .) وهى مفردات تعبر نصيا عن اللون ، وليس معجميا .

٣ - وجود كلمات أخرى ترتبط بها دلاليا (الدم ، الديجور ، الزئبق ، التوتياء ، السخيمة ، النيون ، القنديل . . .) ، وكلمات ترتبط بها بما هي صفات (المجدورة ـ الغرينية ـ الطينية ـ الظلامية . . .) ، أو غارقة فيها (النمنمات الحريرية اللون ـ عناكب الألوان ـ رغو من بهجة الألوان . . . ») .

ويمكن هنا تقديم نتائج إحصاء دوال اللون فى أعمال الشاعر ، برغم ما يراه ريشار من أن مثل هذه الإحصائيات : «لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية . فالموضوع يتعدى الكلمة بشموليته وامتداده . . ومن ثم تنهض صعوبة أخرى ، هى أن بناء (معجم) لفظى للمفردات المتواترة فى النص الأدبى ، يفترض أن معناها يظل ثابتا»[٥٣]

جدول رقم (١)
مفردات السلسلة الأكروماتية اللالونية

الديوان / المفرادت	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
أسود	١٤	٦	١٣	١١	٣	٢	١٤	٤	٦٧
رمادى	٥	١	١	–	–	٢	٣	١	١٣
أبيض	٣	١	٤	٢	١	٢	٧	١	٢١
إجمالى	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١

ونلاحظ هنا عدم التوازن فى توزيع مفردات هذه السلسلة ، وسيادة استخدام الأسود ، خاصة فى دواوين «من دفتر الصمت» ، و«يتحدث الطمى» ، و«رسوم على قشرة الليل» . أما الرمادى فهو الأقل ، يليه الأبيض .

جدول رقم (٢)
مفردات الألوان الأساسية

الديوان المفردات	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
أحمر	٣	–	١	١٠	١	٧	١٠	٣	٣٥
أصفر	٢	١	٣	١	٢	٢	٢	–	١٣
أخضر	٢٤	٣	٢٤	٨	٤	١٢	٢٨	٢٥	١٢٨
أزرق	٢	١	٢	١	١	–	٢	١	١٠
إجمالى	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦

والأخضر هنا يحتل المرتبة الأولى ، خاصة فى دواوين «يتحدث الطمى» ، و«من دفتر الصمت» ، و«رسوم على قشرة الليل» على التوالى ، فى حين يكون الأزرق هو الأقل استخداما .

جدول رقم (٣)
مفردات ظلال الألوان

الديوان المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
دموى	٦	٢	–	١٠	١	٥	٥	١	٣٠

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
ليلى	٥	١	–	–	١	٣	٣	–	١٣
مخملى	٢	–	–	–	–	–	–	–	٢
ثلجى	٣	–	٢	–	١	–	٢	–	٨
ذهبى	٢	١	٢	١	١	١	–	٢	١٠
نيلى	١	–	١	–	–	–	–	–	٢
بنى	١	–	١	–	–	–	–	–	٢
صدفى	١	–	–	–	–	–	–	–	١
زهرى	١	١	–	–	–	–	–	–	٢
فضى	٢	–	١	–	٢	٢	٢	٣	١٢
قمرى	١	–	–	–	–	–	–	–	١
جليدى	١	–	–	–	–	–	–	–	١
غريقى	–	١	–	–	–	–	–	–	١
طمى	–	–	–	–	–	–	–	–	١
قزحى	–	–	٣	–	–	–	–	–	٣
بلورى	–	–	١	–	–	–	–	–	١
برتقالى	–	–	٢	–	–	–	–	–	٢
فحمى	–	–	١	–	–	–	–	–	١
زغبى	–	–	١	–	–	–	–	–	١
مرمرى	–	–	–	١	–	–	–	–	١
فوسفورى	–	–	–	–	–	٣	–	١	٤
طيفى	–	–	–	–	–	١	–	–	١
مسائى	–	–	–	–	–	–	٢	–	٢
ترابى	–	–	–	–	–	–	١	–	١
فيروزى	–	–	–	–	–	–	٢	–	٢
فخارى	–	–	–	–	–	–	٢	–	٢
أرجوانى	–	–	–	–	–	–	–	١	١
قمحى	–	–	–	–	–	–	١	–	١
مرمد	–	–	–	–	–	–	–	١	١
عسلى	–	–	–	–	–	–	–	١	١
إجمالى	٢٦	٦	١٦	١٢	٦	١٥	٢٠	١٠	١١١

ويلاحظ هنا أن الدموى هو الأكثر استخداما ، يليه الليلى ، فالفضى ، وأن هناك مفردات لم تستخدم سوى مرة واحدة (الصدفى - القمرى - الجليدى - الطميى - البلورى - الترابى - الأرجوانى - القمحى - المرمد - العسلى) . كذلك فإن ديوان « من دفتر الصمت » يحوز على أكبر عدد من مفردات ظلال اللون ، يليه « يتحدث الطمى » .

جدول رقم (٤)
مفردات صفات الألوان

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
مظلم	٥	١	١١	–	١	–	–	٢	٢٠
منطفىء	٢	١	٦	١	٣	١	١	–	١٥
مصبوغ	١	–	–	١	–	–	–	–	٢

المفردة / الديوان	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
مضيىء	١	١	–	–	–	٢	–	–	٤
معتم	٣	٣	٥	١	٢	٣	١	٣	٢١
داكن	١	١	–	–	–	–	١	–	٣
شتائى	١	–	–	–	–	–	–	–	١
محترق	–	٢	–	–	١	–	–	–	٣
مزخرف	–	٢	–	–	–	–	–	–	٢
مغبر	–	١	–	–	–	–	–	–	١
دامى	–	٣	٣١	–	–	–	–	–	٣٤
باهت	–	–	١	١	–	–	–	–	٢
أرقط	–	–	١	–	–	–	–	–	١
مخضوب	–	–	١	١	–	–	–	–	٢
مطرز	–	–	–	١	–	–	–	–	١
مشمس	–	–	–	١	–	–	–	–	١
مشمس	–	–	–	١	–	–	–	–	١
دامى	–	–	–	–	١	١	–	–	٢
منقوش	–	–	–	–	–	١	–	–	١
مبرقش	–	–	–	–	–	١	–	–	١
غبشى	–	–	–	–	–	١	١	١	٣
مبهم	–	–	–	–	–	–	١	–	١
شجى	١	–	–	–	–	–	١	–	٢
مشجر	–	–	–	–	–	–	–	١	١
إجمالى	١٥	١٥	٥٦	٨	٨	١٠	٦	٧	١٢٥

الدامى هنا هو الأكثر استخداما ، وخاصة فى ديوان « رسوم على قشرة الليل » يليه المعتم ، فالمضيىء ، فالمنطفىء . وثمة مفردات استخدمت مرة واحدة (الشتائى) ـ المزخرف ـ الأرقط ـ المطرز ـ المشمس ـ المنقوش ـ المبرقش ـ المبهم ـ المشجر) ، واستخدم « ظلامى » مرتين فى قصائده الحديثة .

جدول رقم (٥)
مجموع مفردات الألوان

خط اللون / الديوان	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
السلسلة الأكروماتية	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١
الألوان الأساسية	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦
ظلال الألوان	٢٨	٦	١٦	١٢	٦	١٦	٢٠	١٠	١١٤
صفات الألوان	١٥	١٥	٥٨	٧	٨	١٠	٦	٥	١٢٤
إجمالى	٩٦	٣٤	١٢٢	٥٢	٢٦	٥٣	٩٢	٥٠	٥٢٥

ويلاحظ هنا سيطرة الألوان الأساسية على غيرها فى حين تبدو السلسلة الأكروماتية أقل استخداما . كذلك يلاحظ أن ديوان « رسوم على قشرة الليل » هو أكثر الدواوين استخداما لمفردات اللون فى حين يظهر أن « شهادة البكاء فى زمن الضحك » هو أقلها .

ثانيا : على المستوى البلاغى :

والنص الشعرى لمطر يقدم دوال لونه ، عبر تواطؤات متعددة من التصريح ، والتلميح ، والترميز ، والانزياح . وهذا التركيب للدوال ، يستعيد به الشاعر خلق الواقع ، فيخلق بدوره تركيبا جديدا للوجود ، خلال دورتى الولادة والموت ـ الليل والنهار ـ الوجه والقناع ـ العتمة والضوء ـ الشمس والغمام ـ الصباح والمساء ـ النور والظلال ـ الصفاء والعكارة ، أو لو شئنا مثالا :

الجوع فى القرى معشوشب يخضر فى حشائش الجداول
يصفر فى السنابل
يسودّ فى لفائف الأطفال والوجوه
يبيض فى حوائط المقابر
. . . .
ملونا فى قزح الأصائل المطيرة

الجوع فى المدنية
يصفر فى انسكابة الجدائل
يخضر فى المزابل
يسود فى حدائق الأسفلت والسكون
يبيض فى القصائد المخنثة
. . . .
ملونا فى الصحف الفقيرة . . . (٥٤) .

هذا الأسلوب ، الذى يعرف بأسلوب تقابل الأضداد ، وهو غير منبت الصلة بتراث الشعر العربى ، من أهم المولدات الدينامية لدوال اللون . فإذا كانت علاقات التوازى تكشف عن تقابل ، فإن نظام التضاد يفتح الأفقية الواصلة مباشرة بين مدلولات هذه الدوال ، كاشفا ما بينها من تعارض ومن لقاء . . تعارض بين المدينة والقرية ، ولقاء الجوع يجمعهما ، وحيث المسافة تكاد تكون واحدة لاتتحول بين دوال اللون ومدلولاته . . لاتتسع ، ولاتضيق .

وقد استفاد الشاعر من غنى قاموسه اللونى فى المزج بين المعطيات الصوتية والبصرية لمفردات هذا القاموس ، حيث لايجد التشكيل الهندسى لموسيقى اللون شرطه فى الأوزان المعروفة وحسب ، وهى عديدة لديه (. . رمادية ـ ثلجية ـ ضبابية ـ شتائية ـ مسائية ، الخ . .) ، بل تجده كذلك ، وربما بشكل أفضل فى علاقات متعددة من التقابل ، والتشاكل ، والتكرار بأنواعه ، وكلها ترتبط بتقنيات التلفظ الصوتى والتنسيق الدلالى . نقرأ هذا المقطع :

« قال لها : ياطفلتى القديمة
فلتعصبى رأسى بشالك الأسود
(كان يظنه أبيض
مزخرفا بالبقع الحمراء)
ولتمنحيني كسرة مغموسة بالماء
وانتظرى تمام دورة الأشياء
حتى أعود بالجراد الذهبى حينما
يطلع من طقوس البيع والشراء . . . » (٥٥) .

هنا : أسود ـ أبيض : توازن متواتر قائم على مستوى الإيقاع الصوتى :

أ س و د
أ ب ى ض

فتح / سكون / فتح / سكون

وكذلك على مستوى التلفظ الصوتى فى : حمراء ـ أشياء

ح م ر ا ء
أ ش ى ا ء

فتح / سكون / فتح / مد / سكون

ثم مع قراءة عمودية وأفقية لحرف الياء :

. . : . . . .
فلتعصب (ى) رأس (ى) . . .
(. . . . . .
. . . .)
ولتمنحين (ى) . . . .
وانتظر (ى) . . . . .

وعلى المستوى الدلالى ، فإن ما يحكم عالم المقطع الشعرى هو : الشال الأسود ـ الكسرة المغموسة بالماء ـ الجراد الذهبى ، وهى تشوفات يشير غيابها إلى أحزان فى عالم « يطلع من طقوس البيع والشراء » ، ويشى الحلم بها إلى توظيف تنويعات اللون (الأسود ـ الأبيض ـ الأحمر ـ الذهبى) . وبرغم عدم إمكان استنتاج خصوصية الصورة الفنية للشاعر عبر توظيفه لجماليات اللون ، فالمثال التالى يمكن أن يقدم إلينا إضاءة ما :

« عذبنى أنى أملك هاتين العينين
عيناى السوداوان
فى ليل القبو الدامى شباكان
بئران انسكبت فى أغوارهما النيران
وتعارك صدر الأرض ونصل الشمس . . . » (٥٦) .

الصورة الأولى قائمة ظاهريا ـ وبحسب الاصطلاحات البلاغية ـ على الوصف (وصف العينين بالسواد ، والقبو بالدموية) ، ومتى حللنا الكلمات التى تتكون منها ، والتمسنا العلاقات القائمة بينها ، اتضحت صلاتها ، وتحددت عناقيد دلالتها .

فالعيون ، والليل ، والقبو ، والشبابيك ، والآبار ، والنيران ، والأرض ، والشمس ، تكون كلها العناصر (الخام) لهذه الصورة . وكلها عناصر طبيعية محسوسة . غير أنها خلال علاقاتها اللونية صنعت صورة ذهنية فى تماثلها . فسواد العينين يماثل شباكين فى ليل القبو الدامى ، أو بئرين يمتلئان بالنيران ، أو ارتماء الشمس على الأرض ، وهى جميعا صور بصرية جزئية متتابعة ، يلح الشاعر فى إدراك صلاتها الخفية .

والدوال اللونية لهذه الصورة تمتاح من ملامح الأسطورة ، وإيحاءات الطقوس والشعائر ، وتواقيع المرويات الشعبية ، وهو ما قد يبرر إلغاء المسافة عنده بين المدرك الحسى للألوان وتصورها العقلى . فالقمر فى أحيان « قمر أحمر » (٥٧) ، وفى قصيدة أخرى « قمر أخضر » (٥٨) ، والأزرق للفرح وضده ، أو خلع الصفات الإنسانية على الألوان : « يفر اللون » ، بحيث يغدو لونا أنثروبومورفيا Anthropomorphic أو خلع صفات فيزيقية : « تكور عشب الضوء » ، أو الانزياح : « الموت الملون » . إن مطر يستحث علاماته اللونية ، ويستصفى منها أقصى دلالاتها ، وما يبقى بعد هذا ، هو إبداعية الذى يمتد فى القصيدة ، كى يقوم فعل الكشف ، فيحكم عقدة الكلمة ، ويمتلىء بالمجاز .

الإحالات :

(١) Steiner, W.: The Colours of Rhetoric-Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, The University of Chicago press, Chicago and London, 1982, p. 141.

(٢) Sartre, J.P.: Qu'est-ce que la litterature?, Gallimard, Paris, 1964, p. 59.

(٣) Needham, R.: Symbolic Classification, Goodyear, Santa Monica, California, 1979, p. 21.

(٤) Ibid., p. 22.

(٥) Ibid., pp. 59-61.

(٦) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ــ دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ص ٧٣-٧٤ وص ص ١١١-١١٤ ، نقلا عن :
Bullough, E.: "The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combination" in British Journal of Psychology, Vol. 3, 1910, pp. 406-447.

(٧) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

(٨) Berque, J.: "L'Algebrique et le recu" in Diogène, UNESCO, No. 86, Avril-Juin 1979, p. 5.

(٩) Downey, J. E.: Creative Imagination-Studies in the Psychology of Literature, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. LTD., London, 1929, p. 48.

(١٠) Read, H.: Gaugin—Return to Symbolism, 25 th Art News, Annual, N. Y., 1956, p. 137.

(١١) Downey, J. E., Op. Cit., p. 85.

(١٢) Courthope, W.J.: A history of English Poetry, 3 rd Vol., Penguin Books LTD., Harmondsworth, Middlesex, England, 1971, p. 451.

(١٣) Ibid., p. 427.

(١٤) Mauron, Ch. : Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, Editions du Seuil, 1975, p. 18.

(١٥) ذكر القرآن الكريم اختلاف الالوان فى سبع ايات (الروم ٢٢ ، والنحل ١٣ و ٦٩ ، وفاطر ٢٧ و ٢٨ ، والزمر ٢١) ، وهى تشير إلى اختلاف ألوان البشر والمواشى والزروع والجبال ، وقد ذكر منها خمسة ألوان : هى الأحمر والأصفر ، والأخضر ، والأسود ، والأبيض . فأما الأحمر ، فلم يذكر إلا فى آية واحدة فى وصف الجبال (فاطر ٢٧) ، وأما الأصفر ، فقد ذكر فى أربع آيات ، إحداها عن لون بقرة بنى اسرائيل (البقرة ٦٩) ، والثلاث الأخرى فى وصف لون النبات (المرسلات ٣٣ ، والحديد ٢٠ ، والروم ٥١) .
أما الأسود ، فقد ورد فى ست آيات ، احداها فى وصف لون الجبال (فاطر ٢٧) ، وأخرى فى لون الخيط الذى يميز به الفجر (البقرة ١٨) ، واثنتان عن وصف وجه من كان يبشر بالأنثى (النحل ٥٨ ، والزخرف ١٧) ، واثنتان فى وصف وجه الكاذبين على الله (الزمر ٦٠) والكافرين بعد الإيمان (آل عمران ١٠٦) .
أما اللون الأخضر فقد ذكر فى سبع آيات ، أربع منها فى وصف لون النبات والشجر (يس ٨٠ ، ويوسف ٤٣ و ٤٦ ، والحج ٦٣) ، وثلاث فى وصف ثياب الجنة من السندس الأخضر (الإنسان ٢١ ، والكهف ٣١ ، ومتكئهم من الرفرف فى سورة الرحمن ٧٦) .
أما اللون الأبيض فقد ذكر فى إحدى عشرة آية ، خمس منهن عن لون يد موسى عندما ناظر السحرة (الأعراف ١٠٨ ، وطه ٢٢ ، والشعراء ٣٣ ، والقصص ١٢ و ٣٢) ، وواحدة كناية عن العمى (يوسف ٨٤) ، وواحدة عن لون الجبال (فاطر ٢٧) ، وواحدة عن لون الخيط الذى يميز به الفجر (البقرة ١٨٧) ، وآية واحدة فى وصف وجه من أنعم الله عليه بالجنة (آل عمران ١٠٦) ، وأخرى فى وصف الكأس الذى يدار على أهل الجنة (الصافات ٤٦) ، وأخرى فى وصف جوارى الجنة (الصافات ٤٩) . ومن هذا يتبين أنه ليس فى القرآن حض على استعمال لون معين أو تفضيله على غيره ، وإن أشار إلى لون الملبوسات الوحيد ، وهو الأخضر .

(١٦) Courthope, W.J., op. cit., p. 439.

(١٧) Ibid., p. 431.

(١٨) لمزيد من التفصيل ، انظر :
د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ص ٢٥٨-٢٥٩ .

(١٩) Cohen, J.: Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris, 1966, p. 35.

(٢٠) Mauron, ch., op. cit., p. 20.

(٢١) Steiner, W., op. cit., p. 87.

(٢٢) مجلة مواقف ، العدد ٣٦ ، شتاء ١٩٨٠ .

(٢٣) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٣٢ .

(٢٤) لعل أوسع مادة عن الألوان موجودة فى المعاجم التى رتبت معلوماتها بإحدى طريقتين : أولهما تبعا للموضوعات ، والثانية تبعا لحروف الأبجدية .
وأبرز الكتب التى يبحث عن الألوان متبعة الطريقة الأولى ، هما كتابا « فقه اللغة » للثعالبى ، و « المخصص » لابن سيدة .
يحوى كتاب الثعالبى فصلين ، أحدهما عن الألوان (٧٠-٧٧) ، يبحث فيه المفردات المستعملة فى لون البياض ، والسواد والحمرة فى الإنسان والحيوان ، كما عقد فصلا آخر عن ألوان الثياب (٢٤١-٢٤٣) ، ومادته ذات قيمة كبيرة ، وهى يسيرة المتناول ، إلا أنها مقتضبة .
وأما كتاب المخصص فهو كتاب ضخم ، مرتب حسب الموضوعات ، وعرض للمفردات والتعبيرات المتعلقة بكل موضوع . وقد كتب فصلا عن النبات الذى يصطبغ فيه ويختضب (٢٠٩/١١-٢١٣) ، وفيه ذكر لعدة ألوان مستعملة فى الملابس ، اعتمد فيها على عدد من اللغويين والنباتيين القدامى .
أما المعاجم المرتبة تبعا لحروف الأبجدية ، فأهمها « لسان العرب » لابن منظور ، وقد نقل فى المواد التى بحثها أقوال عدد من لغويى القرنين الثانى والثالث الهجرى ، كما نقل عن ابن سيدة ، وأورد بعض الأحاديث نقلا عن « النهاية » لابن الأثير . ومادته دسمة ، غير أن ترتيبه على المعجم قد يضيع على المتتبع لبعض الألوان .
وبالإضافة إلى المعاجم ، هناك عدد من كتب الفقه ، والتراجم ، والتاريخ ، وبعض من الأعمال الإستشراقية ، وبالذات عند المستشرق الفرنسى رينهارت دوزى R. Dozy (١٨٢٠-١٨٨٣) ، والإيطالى فرانشسكو بجوينوت F. Beguinot (١٨٧٩-١٩٥٣) ، والفرنسى مايار P. Maillard (١٨٩٠-١٩٦٣) ، والإنجليزى سرجنت R. Serjeant (1910-) . لمزيد من التفصيل حول دراسة الألوان فى هذه الأعمال ، انظر :
د . صالح أحمد العلى : « ألوان الملابس العربية فى العهود الإسلامية الأولى » فى مجلة المجمع العلمى العراقى ، المجلد السادس والعشرون ، مطبعة المجمع العلمى العراقى ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ص ٨١-٨٥ .

(٢٥) Downey, J. E., Op. cit., p. 87.

(٢٦) Courthope, W. J., Op. Cit., p. 455.

(٢٧) ليوهرفتش : « إبصار الألوان ــ عيوبه ونقائصه » فى العلم والمجتمع ، ترجمة د . عمر مكاوى ، العدد ٤٤ ، مركز مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ، سبتمبر ــ نوفمبر ١٩٨١ ، ص ص ٢٢-٢٩ .

(٢٨)
وضع عدد من الباحثين معايير مختلفة للتمييز بين الكلمات الأساسية والهامشية للون ، منها معيار برلين B. Berlin وكاى P. Kay فى مؤلفهما « المفاهيم الأساسية للون » Basic Colour Terms عام ١٩٦٩ . انظر :
Leech, G.: Semantics—The Study of Meaning, 2 nd ed., Penguin

Books LTD., Harmondsworth, 1983, p. 24-27, 233-236.

(٢٩) ذكر مؤلف كتاب « مفرج النفس » ، أن الألوان : تنقسم إلى قسمين : بسيط ومركب ، فالبسيط عند بعضهم لونان : الأبيض والأسود ، وعند بعضهم أربعة ، وهى الأبيض والأسود والأحمر والأصفر ، وما يتركب منها ، وتولد الأخلاط السوداوية ، وما يحدث عنها من الفكر الردية والهموم المؤذيةوالأحزان الملازمة ، وتعمى القلوب ، والألوان المفرحة وهى الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر » . انظر :
بشر فارس (نشر) : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ص ٣٩-٤٠ .

(٣٠) Lévi-Strauss, C.: Anthropologie structurale, Librairie Plon, Paris, 1974, pp. 105-106.

(٣١) Ibid., p. 106.

(٣٢) Ibid., p. 107.

(٣٣) Ibid., p. 108.

(٣٤) Steiner, W., op. cit., pp. 73-81.

(٣٥) Downey, J. E., op. cit., p. 91.

(٣٦) قدم فؤاد دوارة النص الفرنسى للقصيدة ، وترجمتها العربية . انظر : مكسيم جوركى : « بول فيرلين والإنحلاليون » ، ترجمة فؤاد دوارة ، المجلة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ، أغسطس ١٩٦٣ ، ص ٥٢ .

(٣٧) عبر الشاعر اللبنانى « صلاح لبكى » عن الصبوة إلى استبطان الوحدة بين أحاسيس الصوت والبصر والشم بقوله :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملّ العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول
فأرى شتى الجمالات الزواهى فى الأصول

صلاح لبكى : ديوان « مواعيد » ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٤٣ ، ص ص ١٦-١٧ .

(٣٨) Downey, op. cit., p. 92.

(٣٩) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، الجزء الأول ، ترجمة أحمد الشيبانى ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٤١٧ .

(٤٠) فى محاولة الشاعر بلورة بلاغة إيقاعية ، قد يوغل إلى الحد التى تستحيل فيه القصيدة جسدا مصنوعا من ألفاظ صائتة ، تصل درجة بعيدة من الكثافة .
لمزيد من التفصيل حول مفهوم « التلفيظ » واستخداماته ، انظر :
خلدون الشمعة : النقد والحرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٠٨-١١١ .

(٤١) Strauss, op. cit., p. 230.

(٤٢) بارتون جونسون : « دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر » ، ترجمة د . سيد البحراوى ، الفكر العربى ، العدد الخامس والعشرون ، يناير — فبراير ١٩٨٢ ، معهد الإنماء العربى ، بيروت ، ص ص ١٥٤-١٥٥ .

(٤٣) Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٤) عاطف جودة نصر : « البديع فى تراثنا الشعرى — دراسة تحليلية » فى فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٨٩ .

(٤٥) Greimas, A. J.: Semantique structurale, Larousse, Paris, 1966, p. 19.

(٤٦) تستند أنثروبولوجيا المعرفة فى دراستها للألوان إلى دراسة أبنيتها المعرفية ، أو ما تطلق عليه « مكونات الألوان » Colour components ، وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل هذه المكونات Componential Analysis التى تقوم عليها فى ثقافة معينة .

ويرى كونكلين C. Conklin أنها بهذه المنهجية تهتم بتصنيفات ثابتة Static ، باعتبار زعمها ثبات اللغة واستقرارها فى إطار هذه الثقافة ، وأنه من خلال هذا الثبات والإستقرار يصبح بالإمكان اكتشاف معانى كلمات اللون وتنظيمها فى مجموعة من التصنيفات ، التى يكون لها معنى معين بالنسبة للمنتمين لتلك الثقافة . بينما الأصح فى نظره ، هو قابلية هذه المعانى للتغير من موقف إلى آخر ، ومن ثم اختلاف دلالاتها طبقا للسياقات المختلفة . انظر :
Conklin, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonimies" in S. A. Tyler (ed.), Cognitive Anthropology, Holt Rinehart and Winston Inc., 1969, pp. 40-41.

(٤٧) Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٨) د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد الأدبى ، الطبعة الأولى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٠٧ .

(٤٩) Mounin, G.: Les problèmes théoriques de la traduction, Editions Gallimard, 1963, p. 103.

(٥٠) Steiner, op. cit., p. 172.

(٥١) Ibid., p. 174.

(٥٢) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر — قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، الطبعة الثانية ، دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨١ .

(٥٣) Richard, J.P.: L'univers imaginaire de Mallarmé, Editions du Seuil, Paris, 1974, p. 25

وقد اعتمدنا فى دراسة الشاعر محمد عفيفى مطر ، على دواوينه ، وهى كالتالى :

- من دفتر الصمت ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٦٨ .
- ملامح من الوجه الأنبا دوقليسى ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- رسوم على قشرة الليل ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨ .
- كتاب الأرض والدم ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢
- شهادة البكاء فى زمن الضحك ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- والنهر يلبس الأقنعة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- يتحدث الطمى — قصائد من الخرافة الشعبية ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، بدون تاريخ . وكذلك بعض من أعماله الحديثة وهى :
- قصائد ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 4 ، 1982 .
- امرأة تلبس الأخضر دائما ، ورجل يلبس الأخضر أحيانا ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٦ ، ٧ ، مركز الإنماء القومى ، تشرين أول — تشرين ثان ١٩٨٠ ، بيروت ، ص ص ١٦٣-١٦٦ .
- فرح بالماء ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٠ ، شباط ١٩٨١ ، ص ص ١٦٧-١٧١ .

وللشاعر دواوين لم تنشر بعد ، هى :

- مكابدات الصوت الأول .
- رباعية الفرح .
- أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت .

(٥٤) ملامح من الوجه الأنبا دوقليسى ، ص ص ٢٤-٢٦ .

(٥٥) كتاب الأرض والدم ، ص ٤٠ .

(٥٦) ملامح من الوجه ، ص ١١ .

(٥٧) يتحدث الطمى ، ص ٤٧ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٣٩ .

شاعرية الألوان عند امرئ القيس

محمد عبد المطلب

(١) ربما يبدو غريبا أن نعرض لعالم الألوان ونصله بالعالم الشعرى لامرىء القيس ، لكن إذا أدركنا امتلاء هذا العالم بالتنوع والتغير ، والدلالات والرموز ، زالت الغرابة ، وأخذت استعمالات اللون فى الشعر بعامة ، وعند امرىء القيس بخاصة ، أهميتها التى تستحقها ، بوصفها عنصرا من عناصر المعجم الشعرى الذى يكاد ينغلق على كل شاعر .

والملاحظ أن حركة امرىء القيس تتمثل فى رسم صورة ذات طبيعة مزدوجة ؛ فهو من ناحية كان يعمل على تجسيد صوره ويصلها بعالم الأشياء ؛ لكنه - من ناحية أخرى - كان يحاول الانسلاخ عن واقعه إلى نوع من التصور الفنى الذى يلعب فيه اللون دورا مؤثرا ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأول . حتى تلك الصور التى قد تفتقد تجليات الألوان ، تظل مشدودة إليها على نحو ما ، نتيجة اتصالها بما حولها من أشياء ذات طبيعة لونية .

وفهمنا لشعر امرئ القيس قد يتوقف فى بعض جوانبه على إدراكنا لكيفية غرس الألوان فى سياقاتها التعبيرية ، التى من خلالها تشكلت المواقف الرئيسية لبعض أشعاره . ولا شك أن مقتضيات هذه الدراسة تطرح علينا تساؤلا عن السياقات الرئيسية التى استعمل فيها الشاعر كلمة (اللون) ؛ ذلك أن هذه السياقات تمثل المدخل الأساسى الذى يمكن من خلاله استكشاف السياقات الفرعية التى نثر فيها امرؤ القيس مجموعة ألوانه ، فرادى أو جماعات ، سواء ما اتصل منها بعالم الأحياء ، حيوانا أو غير حيوان ، أو ما اتصل منها بمظاهر الطبيعة المتحركة أو الجامدة .

ولا يمكن أن نؤكد - على وجه الإطلاق - قيام تصور كلى لدى امرىء القيس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أن هذا الشاعر كانت له مقدرة فى الإفادة من هذه التجليات على نحو يتيح أمامنا كثيرا من التأويلات والتفسيرات التى تأخذ بيدنا إلى الدلالة الحقيقية لصياغته الشعرية .

وإذا كنا قد افتقدنا هذا التصور الكلى فى الجانب النظرى ، فإن الجانب التطبيقى يسمح بادعاء حول هذا التصور ، وذلك من خلال رصدنا لسياقات كلمة (اللون) التى وردت فيها أربع مرات ، فجسدت الرؤية البصرية وارتباطها بعالم المخلوقات على وجه العموم .

ويبدو أن هذا الارتباط كان وليد تركيز دقيق لرؤية العالم وانعكاسها على حدقة امرىء القيس ، ثم التدرج من ذلك إلى العالم الخاص بالشاعر وتجلياته داخل عالم الموجودات .

وتتبعنا لنتاج الشاعر يبرز أمامنا هذا العالم الخاص ، فإذا به لا يجاوز حدود المرأة والخمر ، والفرس ، والمطر ، وقد يأتى من وراء ذلك تنويعات هنا أو هناك ، ولكنها تئول فى النهاية إلى تلك المحاور الأربعة . ذلك أن الحديث عن المرأة - عند امرىء القيس - قد يفضى إلى حديث الظعن الراحلة مثلا ؛ والفرس قد يؤدى إلى حديث الصيد ، أو صورة الحمار الوحشى ، إلى آخر هذه التنويعات التى تقابلنا فى ديوان الشاعر .

وربما قلنا إن عالم امرىء القيس يدور بين ثنائية الحى وغير الحى ؛ فالمرأة والفرس فى جانب ، والخمر والمطر فى الجانب الآخر . وهذه

المحاور الأربعة هى التى وردت فيها كلمة (اللون) فى ديوانه .

فى حديث الشاعر عن المرأة يعرض لشعرها ، وأسنانها ، ومنابت هذه الأسنان ، فيقول :

منابته مثل السدوس ولونه
كَشَوْكِ السَّيال فهو عذب يُفيض(١)

ويدقق وصف حصانه من خلال ما يقع عليه البصر منه فيقول :

والماء منهمر ، والشد منحدر
والقُصْبُ مضطمر ، واللون غربيب(٢)

ويعمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية للحديث عن الخمر وقد لفته منها حمرتها الشديدة الشبه بدم الغزال :

أُنفُ كلون دم الغزال معتّق
من خمر عانة أو كروم شِبام(٣)

ويهبط الشاعر واديا معشبا قد تعاوره المطر فيربطه باللون وتجلياته أيضا :

وغيث كألوان الفنا قد هبطته
تعاور فيه كل أوطف حنّان(٤)

فالمحاور الأربعة ــ كما قلنا ــ تمثل كون امرىء القيس على إطلاقه ؛ فالمرأة معها فيض العواطف ، وعشق الجمال ، وبمعنى آخر عالم المتعة المعنوية . ويكاد يكون الفرس كونا قائما بذاته ، يتحمل فى سياقاته كثيرا من الإسقاطات ، وكثيرا من الرموز ، كما يتحمل كثيرا من ملامح الشخصية التى أبدعته فنيًّا ؛ فهو فرس مغامر ، راحل وسط الأهوال ، لاه ، مناور ، إلى آخر تلك الملامح التى تجعلنا بإزاء فارس لا فرس .

وفى مقابل هذا العالم الحى تواجهنا الخمر رامزة إلى (الصمت المتكلم) ، و(السكون المتحرك) ؛ فهى مدخل الشاعر إلى دنيا اللهو والمتعة فى الحل أو فى الترحال ؛ وهى مدخله إلى عالم الغيبوبة والنشوة ؛ أى أنها تنقله إلى ما وراء الوعى ، فتتداعى عليه الذكريات أحيانا ، ويخيم عليه سكون النسيان أحيانا أخرى .

أما المطر فلا يمكن أن ندرك أبعاده الحقيقية كسياق دلالى إلا إذا تصورنا عالم الجفاف فى تلك الصحراء المهلكة ؛ فهو الحياة فى تجددها واستقرارها . ومن المدهش أن هذه العوالم تكاد تتكامل عند امرىء القيس ، أو هى ــ على الأقل ــ يتصل بعضها ببعض اتصالا مكثفا ينتهى إلى نوع من التوحد . فالعلاقة بينها ليست علاقة تداع ، وإنما هى علاقة تكاد تحيط بالشاعر ، وتنسج حوله لونا من الحياة الممتلئة بالنشوة خاصة ، بعد أن انطفأ لهيب الشباب ، وذهبت قوته . وقد عبر امرؤ القيس عن كل ذلك عندما قال :

وأصبحت ودعت الصبا غير أننى
أراقب خلّات من العيش أربعا
فمنهن قولى للندامى ترفّعوا
يداجون نشّاحا من الخمر مترعا
ومنهن ركض الخيل ترجم بالقنا
يبادرن سربا آمنا أن يفزعا
ومنهن نص العيس والليل شامل
تيممن مجهولا من الأرض بلقعا
خوارج من برية نحو قرية
يجدّدن وصلا أو يرجين مطمعا
ومنهن سَوْق الخود قد بلها الندى
تراقب منظوم التمائم مرضعا(٥)

وإذا كان التكامل بين المحاور الأربعة قد تجلى على المستوى الكلى فى هذه الأبيات ، فإنه يصبح أكثر تجليا على المستوى الجزئى ، على معنى أن كل محور يتعلق بغيره تعلقا جدليا .

فالمرأة والخمر بينهما علاقة تتحرك من أحدهما إلى الآخر ذهابا وعودة ، لكنها تتوقف أحيانا فى نقطة زمنية تصنع منهما شيئا موحدا . وربما كان هذا التوقف من صنع الوهم عندما تسرع الحركة إلى حد تتداخل فيه خطوطها ؛ وهو أمر مألوف فى شعر امرىء القيس ، عبر عنه يوما وهو يصور سرعة فرسه التى أصبحت حركة واحدة فى نقطة واحدة ، ذهابا وجيئة :

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

وامرؤ القيس يسرع إلى (الخمر وهر) . وبينما تمتص « هر » منه قوة شبابه ، يمتص هو منها رحيق النشوة الخالصة ، ثم يصبح كل ذلك توحدا خالصا عندما تصبح « هر » خمرا :

أغادى الصبوح عند « هرّ » و« فرتنا »
وليدا وهل أفنى شبابى غير هرّ
إذا ذقت فاها قلت طعم مدامة
معتقة مما تجىء به التجرْ(٦)

وهذا التوحد يتيح للشاعر أن يفيد من الخمر قوة تسانده فى مواجهة ظواهر الفناء والتحلل التى تتبدى أحيانا فى نفسه ، وأحيانا فيما يحيط به ويلاحقه ، وخاصة فى الأطلال وبقايا الديار ، وكأنما يدفع الشاعر المعانى الطلليّة أن تحوله إلى صورتها :

فظللت فى دمن الديار كأننى
نشوان باكره صبوح مدام(٧)

وتتصل الأطلال بالمطر لتكون معه ثنائية تكاملية ؛ فإذا كان الطلل رمزا للعفاء والتحلل ، فإن المطر يؤكد كل ذلك ، بل يساعد عليه عندما ينهمر مدمرا محطما الديار ، أو بمعنى أصح ، ما تبقى منها :

ديار لسلمى عافيات بذى خال
ألح عليها كل أسحم هطّال(٨)

ولأمر ما أصبح للمطر ــ عند امرىء القيس ــ ارتباط بسكب الدموع على رحيل المحبوبة ، كما كان له ارتباط بمظاهر العفاء والتحلل الطللى . يقول الشاعر :

أمن ذكر نبهانية حل أهلها
بجزع الملا عيناك تبتدران
فدمعهما سح وسكب وديمة
ورش وتوكاف وتنهملان(٩)

ويأتى الحصان ليأخذ دوره فى عالم الشاعر ، حيث يصبح الوسيلة الأثيرة لديه للانتقال إلى طرفى اللذة والمتعة : المرأة والخمر . يقول :

كأني لم أركب جوادا للذة
ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لخيلى كرى كرة بعد إجفال(١٠)

واتصال الحصان بالمطر ظاهرة شعرية مألوفة عند امرىء القيس ، فسرعته واندفاعه هما المطر فى هطوله وانهماره ، وكما أن المطر ينقله من الجدب إلى الخصب ، كذلك ينقله الحصان إلى عالم المتعة واللهو :

فأدركهن ثانيا من عنانه
كغيث العشى الأقهب المتودّق(١١)
وولى كشؤبوب العشى بوابل
ويخرجن من جعد ثراه منصَّب(١٢)

وهذا الارتباط بين الحصان والمطر يكاد يصبح نوعا من التوحد ؛ فإذا جرى أو بذل جهدا انساب منه المطر كما ينساب من السحاب الذى فى السماء :

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل(١٣)

ومن المدهش أن نلحظ فى أبيات امرىء القيس نوعا من التراسل بين المطر والخمر ؛ فكلاهما يرفد الآخر بالانسياب والصفاء ، ومن ثم يكون التآلف بينهما صالحا لأن يعمل به برد أنياب المحبوبة :

كأن المدام وصوب الغمام
وريح الخزامى وذوب العسل
يُعَلُّ به برد أنيابها
إذا النجم وسط السماء استقل(١٤)

بل إن هذا التراسل قد يتحول فى بعض السياقات إلى طبيعة واحدة ، بحيث يصبح ماء المطر عنصرا من الخمر فتمزج به لتطيب للشاربين :

كأن التجار أصعدوا بسبيئة(١٥)
من الخص حتى أنزلوها على يسر
فلما استطالوا صب فى الصحن نصفه
وشجت بماء غير طرق ولا كدر
بماء سحاب زل عن متن صخرة
إلى بطن أخرى طيب ماؤها خصر(١٦)

والملاحظ أن لفظة (اللون) التى ربطها الشاعر بتلك المحاور الأربعة أكدت اتصال الألوان وظواهرها المختلفة بعالمه الخاص ، كما أن انتشار اللون فى السياقات المختلفة أيضا كان موازيا دلاليا لاستخدام كلمة اللون ذاتها ، مع الفارق الطبيعى بين المجمل والمفصل ، والكلى والجزئى .

ولعل أكبر صعوبة تواجهنا ونحن بصدد الكشف عن تجليات الألوان عند امرىء القيس هى أن ظواهرها ليست محددة الدلالة أحيانا ؛ فقد يستخدم الشاعر اللون الأبيض أو الأسود أو غيرهما من الألوان دون أن يعنى بذلك مدلول اللون ذاته ، إلا بتأويل بعيد أو قريب ، بل قد يرد اللون دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنما يقصد به انعدام اللون تماما ؛ فعندما يقول :

فأضحى يَسُحُّ الماء عن كل فيقة
يحور الضباب فى صفاصف بيض(١٧)

نجد أن لفظة (بيض) تمثل معادلا لانعدام اللون ؛ فالشاعر لا يقصد سوى تصوير الأرض العارية من النبات ، فجعلها عديمة اللون أيضا .

ومما يزيد الأمر صعوبة ندرة الدراسات التى تناولت طبائع الألوان عند الجاهليين عموما وعند الشعراء خصوصا ؛ فنحن لا ندرى دراية كاملة ما إذا كان المعنى اللغوى لظواهر الألوان قد تطور عبر المراحل الحضارية التى مر بها المجتمع العربى ، أم أنه احتفظ بأصل مواضعته الأولى .

ومهما يكن من شىء فسوف نتعامل مع هذه الظواهر عند الشاعر كما وردت فى سياقاتها ، مع الأخذ فى الاعتبار مدى مطابقتها لهذا السياق وانسجامها معه ، أو مدى منافرتها له ، وما لذلك كله من أثر فى تأكيد شاعرية الصياغة عنده .

وليس من همنا هنا أن نلجأ إلى تحويل استخدام الشاعر للألوان إلى إسقاطات ورموز ، ذلك أن طبيعة هذه الدراسة لا تحتمل هذه الأبعاد إلا بالقدر الذى يسهم فى الكشف عن دور (اللون) داخل البناء الكلى لديوان الشاعر ؛ كما أن طبيعة شعره لا تحتمل هذه التأويلات ـــ من وجهة نظرنا ـــ دون أن يعنى ذلك أى مصادرة على اجتهادات أخرى قد تعمد إلى الربط بين ظواهر الألوان والميثولوجيا العربية القديمة مثلا .

ويجب ملاحظة أن تأملاتنا فى عالم الألوان عند امرىء القيس هى نوع من محاولة التحديق فى عالم المخلوقات من خلال رؤية الشاعر له ؛ أى أن حاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هى فى الواقع ، ثم انعكاس هذه الظواهر على شبكة العين ، ثم من هذا الانعكاس إلى عالم الشعور والإحساس ، للكشف عن صلته بعالم الألوان .

ولا شك أن الكشف سوف يضعنا أمام احتمالين : إما تطابق العالمين ، وإما تقابلهما . لكن هذا أو ذاك سوف يكون خاضعا لرؤية الشاعر الخاصة ، وانعكاسها فى صياغة شعرية منها (ظواهر الألوان) .

ومن اللافت أن تجليات اللون عند امرىء القيس كانت ذات مستويات متعددة ، أكسبتها ثراء وتنوعا ؛ فهى تأتى عنده رصدا مباشرا للإدراك البصرى ، وقد تكون على شكل لوازم تنتهى إلى ملزوم هو اللون ، كما فى الكناية مثلا . ومن ثم يكون تناولنا لتجليات الألوان من خلال هذه المستويات ، بحيث يتم الرصد داخل كل مستوى على حدة ؛ وهى خطوة أولية تمهد للكشف عن العلاقة الكلية الرابطة بين مستويات الألوان المختلفة داخل ديوان الشاعر .

(٢)

والمتتبع لظواهر اللون عند امرىء القيس يجدها محصورة فى :

ـــ اللون الأسود : إحدى عشرة مرة .
ـــ اللون الأبيض : ثمانى مرات .
ـــ بين الأبيض والأسود : ست مرات .

ـ الأخضر : أربع مرات .
ـ الأحمر : ثلاث مرات .
ـ الأزرق : مرتان .
ـ الأصفر : مرتان .

والقلة النسبية لاستخدامات اللون تجبرها استخدامات أخرى عمد فيها الشاعر إلى إظهار ألوانه بطريقة غير مباشرة ، كما سوف نجد فى هذه الدراسة .

ونلحظ بداية زيادة نسبة استخدام اللون الأسود عن غيره من الألوان الأخرى . وقد لا نجد تفسيرا لهذه الزيادة إلا إذا ربطنا بين السواد واحتوائه على العدم ، والظلمة التى تكاد تتوافق معه فى أننا لا نرى من خلالها شيئا . وبمعنى آخر يكون السواد هو نقطة البدء لانكشاف بقية الألوان ؛ فارتباط السواد بالظلمة ربما كان وراء هذه الأولوية ؛ ذلك أنه « من عادة العرب تقديم الليالى على الأيام » كما قال البيرونى :

« إن العرب فرضت أول مجموع اليوم والليلة نقطة المغارب على دائرة الأفق ، فصار اليوم عندهم بليلته من لدن غروب الشمس عن الأفق إلى غروبها من الغد . والذى دعاهم إلى ذلك هو أن شهورهم مبينة على سير القمر ، مستخرجة من حركاته المختلفة ، وأوائلها مقيدة برؤية الأهلة لا الحساب »[١٨] .

وبرغم ارتباط السواد بالحداد عند العرب ، أى أن طبيعته متصلة نفسياً بأجواء الكآبة والحزن ـ برغم ذلك نجد أن امرأ القيس قد نقل هذا اللون من طبيعته المأساوية إلى سياقات أخرى تتفق مع إحساسه الخاص ، ومع أهدافه المميزة فى تشكيل صياغته ، على نحو يحقق له متعة الإبداع ، ولغيره متعة التلقى ، بعيدا عن المتوارث الذى لازم بين السواد والحزن .

والسياقات التى ورد فيها اللون الأسود هى :

وصف الشعر : خمس مرات .
وصف الحصان : ثلاث مرات .
وصف الليل : مرتان .
وصف السحاب : مرة واحدة .

والسياق الأول وصله الشاعر بشَعْره حينا وبشَعْر المحبوبة حينا آخر ؛ وهو فى هذا أو ذاك غالبا ما يعبر عن مرحلة الصبا أو الشباب وما يتخللها من مغامرة الحب ؛ فشبابه وفتوته يمثلان إغراء يدفع المرأة إلى التقرب منه ، وفى الوقت نفسه يكون سواد شعر المحبوبة إعلانا عن فتنتها التى تشده إليها ، وتغريه بها .

إن لمته السوداء المنتظمة فى دقة تعنى مصدر قوة يغرى الغانيات :

ليالى أسبى الغانيات بجمة
معشكلة سوداء زينها رَجْل[١٩]

واستجابتهن لهذه العلامة الشبابية شىء مألوف فى شعر امرىء القيس ، بل إن المرأة لتفديه فى مواجهة هذه القوة الغلابة :

وقالت بنفسى شباب له
ولمته قبل أن يشجبا

وإذ هى سوداء مثل الجناح
تغشى المطانب والمنكبا[٢٠]

وربما كان هذا هو السبب فى أن أصبح هذا السواد مادة أثيرة لدى الشاعر ، يصنع بها طرف مقابلة مع الشيب الذى كثر حديثه عنه بعد ما تقدم به العمر :

قالت سليمى أراك اليوم مكتئبا
والرأس بعدى رأيت الشيب قد عابه
وحار بعد سواد الرأس جبته
كَمُعْقَبِ الريط إذ نشّرت هُدّابه[٢١]

والطرف المقابل لسواد لمته ، هو سواد شعر المحبوبة الذى يمثل سواده إغراء له ؛ ولذا آثر أن يلقاها :

بأسود ملتف الغدائر وارد
وذى أشر تشوفه وتشوص[٢٢]

ويكاد يؤثر الشاعر كثافة السواد فى هذا السياق حتى يجعله طبقات متداخلة :

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل[٢٣]

وكما كان السواد علامة قوة وطاقة غلابة بالنسبة للشَّعر ، كذلك كان مصدر قوة دافقة ونشاط هائل بالنسبة للفرس . ويبدو أن الشاعر كان يلح على إبراز هذه الصفات فى فرسه ، وكأنما أراد أن ينقل جزءا من مصادر قوته إلى هذا الفرس ليجعل بينه وبينه نوعا من التوحد ، ومن ثم تصبح سيطرته عليه واستغلال طاقته فى تحقيق متعه أمرا ميسورا ، سواء فى ذلك مغامرة الصيد التى يتابع فيها أسراب البقر والحمر الوحشية ، أو غيرها من المغامرات التى تحتاج إلى فرس من طراز خاص ، صنعه الشاعر على شاكلته :

وأسحم ريّان العسيب كأنه
عثاكيل قنو من سميْحة مرطب[٢٤]

وكما رغب الشاعر فى شدة السواد فى الشَّعر ، رغبه أيضا فى الفرس ؛ فهو يدقق فى رسمه له ، يُصَعِّدُ فى أوصافه الأثيرة لديه ، حتى يكون السواد نهاية مطلوبة فيه ، وكأنه به قد أكمل عناصر القوة الحيوانية :

ـ والماء منهمر والشد منحدر
والقصب مضطمر واللون غربيب[٢٥]
ـ لها سُنَنٌ كخوافى العقاب
سود يفئن إذا تزبئر[٢٦]

وطبيعة السياق الثالث ، أى الليل بظلمته ، قد لا يحتاج إلى وصفه بالسواد ؛ لكن تقابلات الصياغة الشعرية قد تحتاج إلى إبراز عنصر التضاد حادا قويا . وهنا يستمد الشاعر من السواد طرف تقابل مع غيره ليخلق الإطار الدلالى المقصود ؛ فإذا كان بصدد ترقب لانفراج ضيق ، يكون استشراف الضوء وسط الظلام أنسب ما يكون ، ومن ثم يكون السواد ألصق بهذا الموقف ، وأقدر على إبراز المقابل وهو الانفراج :

تلك النجوم إذا حانت مطالعها
شبهتها فى سواد الليل أقباسا(٢٧)

وقد يتصل الأمر بذكريات يستعيدها الشاعر فى شكل تهويمات تتتابع عليه . والليل مجال لكل ذلك ، خاصة إذا كان هذا الليل رفيق هذه الذكريات وجزءا منها :

وما هاج هذا الشوق غير منازل
دوارس بين يذبل فذقان
وغرب على مقطورة بكرت به
غدت فى سواد الليل قبل المثان(٢٨)

ويبدو السياق الرابع وثيق الصلة بعملية التذكر السابقة ، مع إضفاء بعض اللمسات الحزينة التى يقصد إليها الشاعر قصدا ، وخاصة عندما يكون التذكر فى مواجهة الطلل :

تنطّع بالأطلال منه مجلجل
أحمّ إذا احمومت سحائبه انسجل(٢٩)

والملاحظ أن الشاعر قد ابتعد بالسواد عن طبيعته المأساوية فى استخداماته الشعرية ، بل إنه ربطه أحيانا بالجوانب المشرقة فى حياته ، على نحو يؤكد أن الشاعر يمتلك القدرة الخاصة التى تساعده على اختيار مفرداته ثم توزيعها توزيعا فنيا يخرجها من إطارها المألوف ، أو السائد ، إلى إطارات أخرى يخترق فيها حدود هذا المألوف ، أو السائد ، على نحو يكسب صياغته طابعا شعريا . وقد حافظ الشاعر على حدود هذا الاستعمال للسواد فى مستواه غير المباشر أيضا . وكل ذلك يؤكد غلبة ربط السواد بسياقات البهجة المشرقة .

يستعيد الشاعر ذكرياته مع المحبوبة ، وينقل هذه الذكريات من طبيعتها الذهنية إلى صورة مجسمة ، مستعينا بالصورة التشبيهية الملونة بالسواد ، مع ربطه بطبائع الحسن والجمال من ناحية ، وطبائع المتعة الحسية من ناحية أخرى :

تقول وقد جردتها من ثيابها
كما رعت مكحول المدامع أتلعا(٣٠)

وقد يستعيد هذه الذكريات من خلال وقوفه على الطلل ، وتدقيق صورته لحظة سقوط المطر عليه . كذلك يأتى الشاعر بلون السواد من خلال السحاب ليكون ذلك إيذانا بانتقال المطر من طبيعته الخيرة إلى عامل تدمير وإزالة :

ديار لسلمى عافيات بذى الخال
ألح عليها كل أسحم هطال(٣١)

وقد تكون هذه الاستعادة من خلال تأمل رحلة الظعن خلال النهار ، فيضع الشاعر خلفية من السراب يزرع فيها بعض الألوان ومنها السواد :

فشبهتهم بالآل لما تكمشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيّرا(٣٢)

وقد يزرع الشاعر السواد غير المباشر فى سياق رحلة الصيد ــ كما صنع بالسواد المباشر . وهو بذلك يهيىء لإظهار تنوع الفريسة التى يقع عليها بين ثيران وغزلان :

فيوما على بقع دقاق صدوره
ويوما على سفع المدافع ربرب(٣٣)

ومن المدهش أن الشاعر عندما يستعين بهذا اللون فى المستوى الكنائى يعود به إلى ترابطه العرفى مع جو الأحزان والمخاوف . وربما كان مرجع ذلك أن الكناية بطبعها استخدام يعتمد أصلا على العدول فى الصياغة اللغوية ؛ فلو أن السواد جاء فيها معدولا به أيضا عن ارتباطه العرفى لربما أدى إلى غموض أو إبهام غير مقصود . ومع ذلك فقد ندر هذا الاستخدام عنده ، كما فى قوله :

وإن أمسِ مكروبا فيارب بهمة
كشفتُ إذا ما اسود وجه الجبان(٣٤)

(٣)

وسياقات اللون الأبيض تكاد تقترب من سياقات اللون الأسود ، حيث جاءت كما يلى :

الحديث عن المحبوبة : أربع مرات
الحديث عن الفرس : مرتان .
الحديث عن السحاب : مرة واحدة .
الحديث عن الأرض : مرة واحدة .

وينكشف أمامنا من هذا التقارب أن اهتمامات الشاعر الذاتية ، وما يتصل بها من حركة الفكر ، دارت فى إطار محدد ؛ فرؤيته للعالم حوله محدودة بهذه الاهتمامات . ولأن اهتماماته بينها نوع تكامل فقد انعكس تكاملها على طبائع ألوانه ، حتى تحول التقابل الحاد بين البياض والسواد إلى نوع من التوافق الذى يتلاءم ومطالب الشاعر فى الحياة ، التى يسعى جاهدا ليحقق أكبر قدر منها ولو عن طريق الوهم والخيال .

وسياق المرأة ربما كان ألصق السياقات بالبياض ؛ ذلك أن هذا اللون قد اكتسب ـ عرفيا ـ كثيرا من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب ؛ وربما لهذا كان الشاعر يعمد إلى تكثيفه عندما يصف محبوبته ويكون هذا التكثيف بإحاطته بعناصر الصفاء والإشراق :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل(٣٥)

وقد يلجأ الشاعر إلى هذا التكثيف عندما يغذى اللون بوسائل معينة تؤكد فيه الشفافية ، وتبعده عن عناصر الكدرة ، فإذا وصف المحبوبة بالبياض غذى بياضها من نمير الماء غير المحلل . والماء بشفافيته قابل للألوان ، وأولها اللون الأبيض ، فكأنه يغذيها بما يكثف بياضها :

كبكر مُقَانَاةِ البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل(٣٦)

ومن المدهش أن هذه الأجواء الصافية المشرقة لم تكن حائلا بين الشاعر والتعبير عن بعض تفاصيل علاقته الجسدية بالمرأة :

فتلك التى هام الفؤاد بحبها
مهفهفة بيضاء درية القبل(٣٧)

وإن احتفظ لهذه العلاقة ببعض الأجواء السابقة ، عندما جعل فؤاده يهيم بها من ناحية ، وجعل قبلاتها درية صافية من ناحية أخرى .

ويكاد الشاعر يوغل فى تصوير مثل هذه العلاقات ، حتى نراه وقد سلب فؤاده وسلك سلوك الغافلين :

ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسينى إذا قمت سربالى(٣٨)

ولا يمكن أن نتصور وجود تناقض فكرى وشعورى عندما نرى الشاعر يربط المرأة بالسواد مرة ، وبالبياض مرة أخرى ، بل ربما كان هذا ثراء فى الوسائل الفنية التى أعانت على رصد بعض الجوانب المتصلة بعلاقته بالمرأة ؛ وهى جوانب يمكن متابعتها لربطها بغيرها مما يتعلق بالمرأة فى الديوان ، لكى نتوصل فى النهاية إلى تصور المرأة التى أحبها امرؤ القيس ، وألح فى حبها ، تحت مسميات مختلفة ، وإن كان ذلك ليس مجال اهتمامنا فى هذه الدراسة .

وطبيعة التكامل فى ألوان امرىء القيس جعلت من بياض الحصان ـ كما فى السواد ـ علامة أصالة وقوة تهيء له متعة المغامرة :

وأبيض كالمخراق بليّت حدة
وهبته فى الساق والقصرات(٣٩)

ويبدو أن البياض أصبح صفة خاصة بفرس امرىء القيس ، فلا يشاركه غيره فيها ؛ فما يكاد يراها أحد على صفتها حتى يدرك لمن هى :

إذا تبصَّرها الراءون مقبلة
لاحت لهم غرة منها وتجبيب(٤٠)

ولا ندهش إذا وجدنا حركة الشاعر بين اللونين : الأبيض والأسود ، ممتدة إلى كثير من المظاهر التى تحيط به ؛ فمن المرأة إلى الفرس ، ثم إلى السحاب . ويكاد السحاب يأخذ طبيعة مائية بما فيه من شفافية تساعد على تقبل كثير من ظواهر الألوان ، خاصة إذا كان مرتفعا شديد الارتفاع ، وإذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة المناخ فى هذه البيئة الصحراوية وتقلباته من حال إلى حال . يقول امرؤ القيس :

أعنى على برق أراه وميض
يضىء حبيّا فى شماريخ بيض(٤١)

وربما كان تراسل الألوان وراء استخدام البياض فى وصف الأرض الجرداء بعد أن يعلوها السحاب وينزل بها ماؤه :

فأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يحور الضباب فى صفاصف بيض(٤٢)

والملاحظ أن الشاعر كان ينقل اللون الأبيض من استخدامه المباشر إلى غير المباشر ، فيفيد من هذه الوسيلة التعبيرية فى خلق إطارات جديدة لم يطرقها فى حديثه المباشر .

والمدهش أن الشاعر قد استعان بلون البياض فى خلق إطار مغلف بالأحزان الخفية . وهذه الأحزان مصدرها تلك العلاقة التى بثها فى بعض الأبيات متناولا الشيب بوصفه ظاهرة طبيعية تشير ضمنا إلى تسرب العجز والضعف إلى من يصيبه . وهذه الظاهرة الطبيعية قد تثير اهتمام الشاعر بها ، ولكنها تكون أكثر إثارة إذا لاحظتها المرأة عموما ، ومن يتعلق بالشاعر من النساء خصوصا .

ويبدو امرؤ القيس مستسلماً لهذه الحقيقة المؤلمة ، ومستسلما أمام ملاحظات نسائه ، وكل ما فعله فى هذه المواجهة المؤلمة أنه كان يمنى نفسه بلون آخر من المتعة التى يمكن العثور عليها فى حياة هادئة ؛ وليس بالضرورة أن تكون المرأة هى كل متع الحياة .

فسليمى تواجهه بالحقيقة المؤلمة :

قالت سليمى أراك اليوم مكتئبا
والرأس بعدى رأيت الشيب قد عابه(٤٣)

وتؤكد الخنساء ما لاحظته سليمى :

قالت الخنساء لما جئتها
شاب هذا الرأس بعدى واشتهب(٤٤)

ومن ثم يصبح الأمر قضية عامة بين النساء والرجال عند امرىء القيس :

أراهن لا يحببن من قل ماله
ولامن رأين الشيب فيه وقوسا(٤٥)

وأمام هذا الاستسلام نجد نوعا من الهروب من حصار الشيخوخة بما يثيره من عجز وضعف إلى التطلع لمتع أخرى لاتحتاج إلا للحياة المجردة فحسب :

ألا إن بعد العدم للمرء قنوة
وبعد المشيب طول عمر وملبسا(٤٦)

ولا يصادفنا بياض الشيب إلا فى سياق واحد آخر قام فيه الشاعر بعملية تمويه ، أو بمعنى آخر نقل عملية الخداع التى يقوم بها العجوز عندما يصبغ شعره بالحناء ليبدو أكثر حيوية وشبابا ، نقلها إلى صورة الفرس بعد معركة الصيد وفوزه فيها وامتزاج لون جلده الأبيض بدماء الفريسة ، وكأنما يريد الشاعر أن يوحى لنا بأن هذا الشيب قد يكون من ملامح القوة والحيوية فى بعض الأحيان :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مخضب(٤٧)

وتكاد مغارس اللون الأبيض غير المباشر تنتشر ــ فيما عدا ذلك ــ فى سياق الرحلة عموما ، سواء كانت رحلة المحبوبة ، أو رحلة الصيد ، وما يتصل بهما من صور الحمر أو البقر الوحشية ، بما فيها من ظواهر البياض الذى يشد بصره ويلفته إليها .

فهو فوق ناقته النشيطة التى تشبه الحمار الوحشى الأبيض :

كأنى ورحلى فوق أحقب قارح
بشربة أو طاوٍ بعرنان موجس(٤٨)

وهو فى صيده يقع على ألوان شتى من الفرائس :

فيوما على سرب نقى جلوده
ويوما على بيدانة أم تولب(٤٩)

وعقب معركة الصيد تشد الخيام وتجعل السيوف عمادها ، والدروع البيضاء أوتادا لها :

وأوتاده ماذية وعماده
ردينية فيها أسنة قعضب(٥٠)

ومن المدهش أن البياض ــ فى هذا المستوى ــ قد يئول أحيانا إلى ثنائية تقابلية بين المرأة والرجل ؛ فبينما نجده صفة حسن وجمال فى

الأولى ، نجده صفة عجز وقبح فى الثانى ؛ فثغر المرأة : كالأقحوان بياضا ونورا :

بثغر كمثل الأقحوان منور
نقى الثنايا أشنب غير أثعل(٥١)

أما الرجل فبياض جلده علامة على شيخوخته ؛ ومن ثم وجب رفضه والابتعاد عنه ، لأنه لم يعد يصلح للخب أو للزواج :

أيا هند لا تنكحى بوهة
عليه عقيقته أحسبا(٥٢)

وربما استعان الشاعر ــ فى هذا المستوى ــ بالفضة كوسيلة غير مباشرة لتجلى صفة البياض ، وطبيعة ما فيها من صفاء وملاسة جعلته يربطها بالماء فى سياقين ، أحدهما يتناول نزول المطر فى السهول المعشبة ، والماء المنصب كأنه الفضة المذابة :

بميث دمات فى رياض أنيقة
تحيل سواقيها بماء فضيض(٥٣)

والآخر يتصل بالحديث عن المحبوبة ساعة استحمامها وقطرات الماء تبلل جسدها :

إذا ما استحمت كان فيض حميمها
على متنتيها كالجمان لدى الجالى(٥٤)

وقد حرص الشاعر هنا على نقاء هذه الفضة نقاء تاما عندما ربطها بالجالى ؛ لأن نقاءها يترتب عليه شدة اللمعان والصفاء . ولاشك أن قطرات الماء قد اكتسبت من هذه المحبوبة كل ما يتصل بالفضة من صفات ، وكأن الصورة عملية انعكاس لألوان البياض من المرأة للفضة ، ومن الفضة للمرأة .

وإذا انتقلنا إلى المستوى الكنائى لهذا اللون فسوف نجد أن امرأ القيس يميل إلى غرس صوره داخل سياق المرأة ومغامرته المرتبطة بها . وبمعنى آخر فإن البياض كان ألصق ما يكون بالمرأة والحديث عنها . وربما كان مرجع ذلك ما يحويه هذا اللون من خواص الإبهار وجذب النظر ، فضلا عما يضفيه من دلائل الطهر والنقاء ، وعما يضفيه من دلائل العراقة والأصالة . فهذه الأمور مجتمعة قد هيأت له طبيعة نورانية تناسب المرأة ، خاصة إذا كانت محبوبة معشوقة .

وقد لاحظنا ــ فى البياض غير المباشر ــ أن امرأ القيس قد مثل الطرف السالب فى ثنائية الرجل والمرأة . وعكس ذلك تماما نجده فى المستوى الكنائى ، حيث كان الشاعر هو محور الحركة ، ومركز الشد والجذب ؛ فهو الذى يقدم على المغامرة وقد تهيأ لها بكل الوسائل المادية والمعنوية ، فى حين أن دور المرأة لا يتجاوز مجرد التلقى والانشغال بهذا القادم وإمداده بما يشاء :

ويارب يوم قد أروح مرجلا
حبيبا إلى البيض الكواعب أملسا(٥٥)

وقد يغرق الشاعر فى هذه الإيجابية ، ويدفع نفسه إليها دفعا ، بوصفها نوعا من الإحساس القوى بالحياة ، الذى يصمد أمام عوامل الفناء والموت :

تمتع من الدنيا فإنك فان
من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمى
حواصنها ، والمبرقات الروانى(٥٦)

ولم تكفه إيجابيته فى مواجهة المرأة فزاوج بينها وبين مغامرة الصيد ، حيث يحقق المتعتين على صعيد واحد :

وقد أذعر الوحش الرتاع بقفزة
وقد أجتلى بيض الخدور الروائقا(٥٧)

وحتى إذا رصدنا حركة إيجابية من الطرف المقابل ، أى المرأة ، فسوف تكون حركة معاونة للطرف الأول . وبمعنى آخر فحركة المرأة فى حقيقتها تكثيف لإيجابية امرىء القيس تجاهها ، فدورها محدود بأمرين : إمتاعه من ناحية ، ثم ضمان أمنه وسلامته من ناحية أخرى :

دخلت على بيضاء جُمٍّ عظامها
تعفى بذيل الدرع إذ جئت مودقى(٥٨)

وقد يتجاوز الشاعر باستخدامه الكنائى للبياض حدود المدرك البصرى إلى أمور تتصل بأصالة المحبوبة التى إذا اجتمعت مع غيرها من الصفات الجسدية كانت ممثلة للصورة القريبة من قلب الشاعر وروحه :

حور تعلل بالعبير جلودها
بيض الوجوه نواعم الأجسام(٥٩)

والملاحظ أن امرأ القيس قد أحدث نوعا من التوازن النسبى بين اللونين المتقابلين (الأسود والأبيض) . ويبدو أنه أراد أن يحتفظ لشعره بعنصر التقابل المادى من خلال هذا التوازن ، دون نظر إلى ما يئول إليه تقابلهما من تكامل دلالى كما رأينا .

وتعميقا لهذا التوازن غرس الشاعر بعض الكلمات التى تحتوى ــ دلاليا ــ على مظاهر البياض والسواد مجتمعين ، غرسها فى سياقات معينة ، وكأنه بذلك يحرر اللونين من عقالهما لينطلقا فى شبه توحد . حقيقة أنه توحد تصنعه اللغة فى أصل المواضعة ، لكن فضل الشاعر يتمثل فى الإفادة من مثل هذه المواضعات باستخدامها فى الإطارات الدلالية المناسبة لها ، التى تحقق أهدافه الخاصة .

وقد عرض الشاعر لهذه الخاصة اللغوية فى سياقات محددة يغلب عليها طابع (الأنا) وما يتصل بها من الحديث عن المحبوبة أو الحصان أو الناقة ، أى أخص اهتماماته فى حركته الشعرية على وجه العموم .

وحديثه عن نفسه ينصب على ذلك الأمر الذى أهمه كثيرا وشغله فى كثير من تجلياته الشعرية ، ونعنى به الشيب الذى مثل له مصدر ألم داخلى ، خاصة إذا كانت ملاحظته نابعة من المرأة :

قالت الخنساء لما جئتها
شاب هذا الرأس بعدى واشتهب

كما ينصب على تناول مجالس الخمر والندماء ، وكيف كانت الخمر غطاء لعقله وعقول ندمائه حتى فقدوا قدرة التمييز بين الألوان :

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا
نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا(٦٠)

أما حديثه عن المحبوبة فينصرف إلى أدق ملاحظاته عن جمال عينيها ، وأن هذا الجمال مرجعه إلى التكامل المدهش بين (السواد والبياض) :

نظرت إليك بعين جازئة
حوراء حانية على طفل(٦١)

وحديثه فى هذا المستوى عن الناقة أو الفرس ينقلنا إلى ثنائية أخرى تتوازى مع ثنائية اللونين المجتمعين ، هى ثنائية (الخطر والأمن) .

فكثيرا ما واجهت الشاعر المخاطر المهلكة ، خاصة عند اختراق الصحراء الواسعة المضلة بلا هداية ، فتكون الناقة القوية الشبيهة بالحمر الوحشية هى وسيلته للنجاة :

بمجفرة حرف كأن قتودها
على أبلق الكشحين ليس بمغرب(٦٢)

ونادرا ما تكون الفرس وسيلته للنجاة من الهلكة فى الصحراء ، ولكنها قد تكون وسيلته فى المعارك والحروب :

وحتى ترى الجون الذى كان بادنا
عليه عواف من نسور وعقبان(٦٣)

وقد يحقق الفرس ثنائية أخرى يجمع فيها بين قلة الجهد وعظم الغنيمة ، وهى ثنائية يقصد بها أصلاً إظهار المفارقة التى تؤكد عظمة فرسه وتميزه عن غيره من الخيول ، أو لنقل إنه حصان من صنع امرىء القيس تجاوز به إطار المألوف فى الخيول :

فأدركهن ثانيا من عنانه
كغيث العشى الأقهب المتودّق(٦٤)

(٤)

وعندما ننتقل إلى الألوان الأخرى التى استخدمها امرؤ القيس نلحظ عليها ـ غالباً ـ طبيعة هامشية ، بمعنى أنها كانت تمثل جانبا من جوانب الصورة التى يرسمها فلا تستغرقها ، أو على الأقل لا تأخذ الجانب الأكبر منها .

واللون الأخضر ـ مثلاً ـ يتجلى فى بعض السياقات كمدرك بصرى ؛ ونتيجة لهذا نلحظ استخدامه بدرجاته المختلفة ، من خضرة شديدة تقارب السواد ، إلى خضرة باهتة يكاد ينعدم تأثيرها . لكن هذا وذاك كان بهدف تهيئة مسرح الصياغة لحركة الحيوان النشطة القوية داخل الإطار الطبيعى وسط المراعى الخضراء .

وربما لهذا نجد أن السياق الأثير لاستخدام اللون الأخضر كان سياق الحديث عن الفرس وحركتها الواسعة فى إقبالها وإدبارها ، أو حركة الحمر الوحشية بين الخضرة والماء .

والملاحظ أن هذا اللون يزداد كثافة كلما كان يهدف إلى تهيئة نوع من العشب لغذاء الحيوان ، وتقل هذه الكثافة كلما اقتصر الأمر على مجرد رسم اللون فحسب . فامرؤ القيس ينطلق بفرسه القوى إلى الروابى الخضر التى زادها المطر نضارة واخضرارا ، ويخوض فى أعشابها ، حتى تصبح عناصر الصورة متداخلة متماسكة إلى حد بعيد :

وغيث من الوسمى حُوٌّ تلاعه
تبطنته بشيظم صلتان(٦٥)

ويحتفظ هذا اللون بطبيعته القريبة من السواد أيضا مع الحمر الوحشية وانطلاقها لطلب المرعى والكلأ :

ويأكلن بهمى جعدة حبشية
ويشربن برد الماء فى السبرات(٦٦)

أما إذا اقتصر الأمر على مجرد استخدام اللون فحسب ، فإنه يعود إلى طبيعته المألوفة دون حاجة إلى كثافة أو شدة . وقد راح الشاعر يرسم دقة جسد فرسه ، فعمد إلى القيام بعملية (تصغير) لحجمها ، فنقلنا من مرحلة التصوير إلى مرحلة التصور ، لنشاهد فرسه كقرعة خضراء ، رقيقة ملساء ، دقيقة المقدم ، مستديرة المؤخر :

إذا أقبلت قلت دبّاءة
من الخضر مغموسة فى الغدر(٦٧)

كما راح يقود حمره الوحشية إلى منازل الماء ، فعكس صورة الطبيعة عليها ، فأصبحت خضرا هى الأخرى ، دلالة على الشفافية والصفاء :

فأوردها من آخر الليل مشربا
بلائق خضرا ماؤهن قليص(٦٨)

ويكاد يكون استخدام اللون الأخضر بطريقة غير مباشرة شبيها بالاستخدام السابق ، أى أن الشاعر يحتفظ له بوجوده داخل المراعى المعشبة وغدران المياه ، وإن كان الملاحظ أن طبيعة اللون هنا قد تلازمت مع وجود الحمر الوحشية دون غيرها من الحيوانات .

ويلاحظ أيضاً تميز التعامل مع الخضرة هنا بتداخل مستوياتها ، واتساعها لتغطى مساحة الصورة كلها . وهذا التداخل جعل من الحيوان ناقلاً للون فى بعض الأحيان ؛ فهو حامل له نتيجة لانعكاس الطبيعة عليه ، ثم هو ناقل له إلى غيره بفعل انعكاسه هو على الطبيعة حوله .

فالحمر الوحشية تنزل فى (قوّ) لترعى فيها النبت والبقل الغض الندى :

ويأكلن من قو لعاعاً وربّة
تجبّر بعد الأكل فهو نميص(٦٩)

وكأن الحمر قد امتصت الخضرة نتيجة لالتهامها تلك الأعشاب الخضراء فاستحال لون الشعر المتطاير منها إلى الخضرة كأنه النسيج اللامع البراق ، أو كأنه الخوص الذى أطارته الرياح :

يطير عفاء من نسيل كأنه
سدوس أطارته الرياح وخوص(٧٠)

وبما أن الحمر أصبحت حاملة للون ، فإنها تعود لتسكبه مرة أخرى فى الماء ، وبذلك تفرض سيطرة اللون الأخضر على اللوحة بأكملها ؛ فحمير (عماية) ترعى أعشابها ، وتستزيد منها ، حتى إذا ذهبت إلى الشراب مجت فيه لعاع البقل فصبغته بلونها :

أقب رباع من حمير عماية
يمج لعاع البقل فى كل مشرب(٧١)

* * *

وغالباً ما يرتبط الاستعمال المباشر للون الأحمر بالطبيعة الصامتة ، كما يتميز بغرسه وسط مجموعة أخرى من الألوان التى تهيىء له نوعاً من التجلى البراق .

فعندما يصور الشاعر الظعن الراحلة يجعلها كالنخل العالية المزدهرة ، التى تجمع بين خضرة السعف وحمرة البسر :

سوامق جبار أثيث فروعه
وعالين قنواناً من البسر أحمرا(٧٢)

وعندما يصف الجبال ، ويريد أن يضع لمسات الحمرة عليها ، يحيطها بمجموعة من السحب ، ويمد فيها مجموعة من الطرق ، كل على

لونه ، حتى تبدت أشبه ما تكون بالبرود الملونة ، وحتى تجلت الحمرة زاهية فى قلب اللوحة :

مكللة حمراء ذات أسرة
لها حبك كأنها من وصائل[73]

وإذا نقل الشاعر لون الحمرة إلى الطبيعة المتحركة فإنه يعيد استخدامه استخداما جديدا ، يخلعه من وضوحه وبريقه ، ويمزجه بغيره من الألوان القاتمة التى تطفىء هذا البريق :

كتيس الظباء الأعفر انضرجت له
عقاب تدلت من شماريخ ثهلان[74]

ويظل هذا الاستخدام القاتم للحمرة مألوفا لدى الشاعر حتى بعد نقل مستوى اللون إلى الاستخدام غير المباشر .

فحصان امرىء القيس الأحمر لا تخلص حمرته بل تُشرب بسواد ، وربما كانت خشونة هذا اللون نتيجة تراسلية للصورة التشبيهية التى عقدها بين الفرس والصخرة :

كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل[75]

وإذا تبعثرت دماء الفريسة على صدر حصانه مزجها ببياض يخفف من حدتها :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مخضّب[76]

وتآلف حركة استخدام الحمرة وتناسقها جعلها تعود إلى بريقها مرة أخرى ـــ فى المستوى غير المباشر ـــ عند نقلها إلى الطبيعة الصامتة ، فكانت الخمر فى دنها :

أنف كلون دم الغزال معتق
من خمر عانة أو كروم شبام[77]

ومن المدهش أن امرأ القيس يحتفظ للحمرة بخاصية فريدة إذا ربطها بالمحبوبة ، وذلك بإكسابها صفاء نورانيا تكاد تنفرد به عن بقية الاستخدامات التى وردت للون الأحمر :

فلما تلاقينا وجدت بنانها
مخضبة تحكى الشواعل بالشُّعُل[78]

***

واستخدام الشاعر للون الأزرق يكاد يرتبط بطبيعة العنف وما يتصل بها من معارك فى الصيد أو فى الحرب . وربما كان مرجع هذا الارتباط إلى تصور عام لدى العرب ، أن زرقة العيون تدل على العداوة الشديدة ، لما كان بينهم وبين الروم من عدوات وإحن[79] .

فكلاب الصيد الزرقاء الضارية تجوع لتكون أكثر ضراوة وأشد فتكا :

مغرّثة زرقا كأن عيونها
من الذمر والإيحاء نوّار عضرس[80]

وكذلك تكون نصل الرمح صافية حادة زرقاء كأنياب الغول :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى
ومسنونة زرق كأنياب أغوال[81]

ولا يأتى اللون الأصفر ـــ عند امرىء القيس ـــ خالصا نقيا ، وإنما يمتزج بغيره من الألوان ، فلا تظهر إلا درجاته مخففة أو مكثفة تبعا للسياق الذى ترد فيه . فإذا تعلق السياق بالمرأة مال إلى إشرابه بالبياض ليكون أنسب لطبيعة الصفاء والإشراق فيها :

كبكر مقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل[82]

وإذا كان السياق فى غير ذلك ، كالحديث عن الخيل مثلا ، مال اللون إلى بعض القتامة . فالشاعر يشرب الخمر ، ويعب منها حتى يفقد عقله ، ثم قدرته على التمييز ، فتضيع حدود الألوان ، ولا يبقى منها ما يمكن إدراكه بالبصر إدراكا محددا ، فتبدى الصفرة مشربة بغيرها من الألوان ، كالحمرة مثلا ، فى قوله :

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا
نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا[83]

وحتى إذا استخدم الشاعر اللون الأصفر بطريقة غير مباشرة فإنه يحتفظ له بهذا التداخل مع غيره من الألوان .

فحوافر حصانه صم صلاب كأنها الحجارة الصماء التى أملسها الماء الجارى ، فمالت إلى الصفرة بتأثير ما حولها من الطحلب :

ويخطو على صم صلاب كأنها
حجارة غيل وارسات بطحلب[84]

ومن المدهش أن الشاعر إذا استخدم ما يوحى بلون الصفرة الخالصة ، لم يرد به اللون فى ذاته ، وإنما أراد حدود المعنى الأصلى للفظة ، دون نظر إلى ما ينكشف من ورائه من ألوان . وليس هناك أشد صفاء فى صفرته من الذهب ، ومع ذلك نجد أن الشاعر يستخدمه ليعبر عن مدلوله فحسب ؛ فقد يصور مرحلة طفولته وما نشأ فيه من نعيم ، فيذكر الذهب إدلالا بهذه النشأة ، دون أن يكون للون مدخل فى ذلك :

أتبع الولدان أرخى مئزرى
ابن عشر ذا قريط من ذهب[85]

وبالمثل قد يتناول الحديث النساء المنعمات المصونات فيستطرد إلى ذكر حليهن الذهبية ، فيقصد إلى مضمون الصورة دون شكلها اللونى :

غرائر فى كنّ وصون ونعمة
يحلين ياقوتا وشذرا مفقرا[86]

وأيا ما كان الأمر فقد تجلت ظواهر الألوان عند امرىء القيس فى خطوطها الرئيسية (الأسود ، الأبيض ، الأزرق ، الأصفر ، الأحمر) . واستطاع الشاعر أن يستخدم تداخلها وامتزاج بعضها ببعض لتفتيق الألوان الفرعية ، أو الدرجات المختلفة للون الواحد ، لكن على وجه العموم ظل التمايز واضحا لحدود الألوان ، على نحو أكسبها كثيرا من الصفاء والرونق ، فأدت دورها فى تأكيد جماليات الصياغة الشعرية عند امرى القيس .

(٥)

عرضنا فى الصفحات السابقة لكثير من مظاهر اللون كما استعملها امرؤ والقيس كصور جزئية يقتطع فيها الشاعر عنصر اللون

اقتطاعا ، ثم يغرسه فى وضعه من التركيب ليحدث أثره المحدد فى بروز الدلالة الشعرية . وليس معنى هذا أن كل استعمالات الشاعر لظواهر الألوان أخذت طبيعة جزئية فحسب ؛ فقد كان فى أحيان أخرى يعمد إلى مد الصورة وتعقيد عناصر اللون ، فتتسع دائرة التجلى ، ويظهر التناسق المدهش الذى يدفع بالدلالة الفنية إلى عقل المتلقى وروحه .

والملاحظ أن امتداد الصورة كان يأخذ طبيعة ثلاثية أحيانا ، وثنائية أحيانا أخرى ، لكنه فى هذا أو ذاك غالبا ما يرتبط بالمرأة والحديث عنها فى أحوالها المختلفة من حلها أو ترحالها . ولم يمنع ذلك من أن تأتى الصورةُ الممتدة - أحيانا - متصلة بالحديثِ عن الفرس أو الحمار الوحشى .

والذى يعنينا من تعرضنا للصورة الممتدة ما يقوم منها على ظواهر الألوان فحسب ، لا ما يقوم على بناء الصورة الشعرية على إطلاقها .

فامرؤ القيس يتحدث عن سليمى ويصف شعرها بقوله :

بأسود ملتف الغدائر وارد
وذى أشر تشوفه وتشوص
منابته مثل السدوس ولونه
كشوك السّيال فهو عذب يُفيض[87]

والملاحظ أنه استخدم ثلاثة ألوان : الأسود ، الأخضر ، الأبيض . ويلعب البعد المكانى لغرس الألوان دورا رئيسيا فى هذه الصورة ، حيث قصد الشاعر قصدا إلى تحويل طبيعة التقابل بين السواد والبياض إلى نوع من التكامل ، ومن هنا جاور بينهما فى وجه المحبوبة ، وجعلهما من مظاهر الحسن والجمال فيها . وربما لهذا آثر أن يفرق بينهما صباغة بغرس لون يتميز بالهدوء هو الأخضر ، وكأنه بذلك يفرغ الألوان من حدتها التقابلية الملازمة لها بحكم الوضع ، ويعود بها إلى هذا التكامل فى الاستعمال الشعرى .

ولكى يضفى الشاعر على صورته نوعا من الصفاء والشفافية أضاف إليها بعدا رابعا مفرغا من اللون تماما هو (الريق العذب) فأغلق الصورة على هذا النحو البراق .

وكما استخدم هذا النمط الثلاثى مع المرأة فى حال حلها ، استخدمه معها أيضا فى حال ترحالها ، فهو يلمح الظعن الراحلة ، فيرصد ما بها من ألوان من خلال الصورة التشبيهية :

فشبهتهم فى الآل لما تكمشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيرا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن
دوين الصفا اللائى يلين المشقرا
سوامق جبار أثيث فروعه
وعالين قنوانا من البسر أحمرا[88]

وهنا نلحظ أيضا استخدام النمط الثلاثى للألوان : الأخضر ، الأحمر ، الأسود . وقد انضاف إليها - كما فى الصورة السابقة - خط رابع مفرغ من اللون هو السراب . وهذا الخط الرابع أضاف بعدا جديدا ، حيث نقل الصورة من مستوى الإدراك البصرى المحدود إلى مستوى آخر يلعب فيه الوهم الدور الأساسى ؛ فقد جعل الشاعر خلفية الصورة سرابا ، ثم أقام عليه أبنيته اللونية التى امتدت إلى ثلاثة أبيات . وبهذا نجح فى تجاوز هذا الإدراك البصرى إلى أعماق باطنية جسدها خيال الشاعر تجسيدا مركبا . هذا فضلا عن جو الشفافية والصفاء الذى اكتسبته الصورة من امتداد السراب واحتوائه لها .

وتبدو كثافة الألوان من خلال استخدام الشاعر لأداته اللغوية ، وتطويعها لمقاصده بمهارة ، حيث جعل (حاملات) ألوانه على صيغة الجمع ؛ فمن حدائق الدوم بخضرتها إلى السفين المقيربسواد ، ومن نخيل ابن يامن إلى البسر الأحمر ، وكأنما الألوان فى كل ذلك أصبحت مقصودة لذاتها .

وقد تتلون الصورة المتسعة مع الحديث عن الحمار الوحشى ، وهنا يكون الاتساع بقدر حركته داخل المرعى ، وامتداد الرؤية أمام البصر ، ثم تأتى خطوط اللون لتملأ هذا الاتساع بما يتلاءم مع تلك الطبيعة :

كأن سراته وجدّة ظهره
كنائن يجرى بينهن دليص
ويأكلن من قوّ لعاعا وربة
تجبّر بعد الأكل فهو نميص
يطير عفاء من نسيل كأنه
سدوس أطارته الرياح وخوص[89]

وفى هذه اللوحة رسم الشاعر ثلاثة خطوط .

الخط الأول : الحمار الوحشى ، وأبرز ما فيه خطوط ألوانه المتباينة فوق ظهره ، وقد غرس الشاعر بينها لونا براقا يشد البصر إليه ، هو الصفرة الذهبية .

الخط الثانى : المرعى الخصب الملىء بالعشب الأخضر .

الخط الثالث : توحد خضرة المرعى بالحمار بحيث اكتسب منها ألوانها ، فتبدى ما تناثر من شعره كأنه الثوب الأخضر ، أو الخوص المتطاير .

ولعلنا نلحظ هنا أن امرأ القيس لجأ إلى تجلية ألوانه بطريقة غير مباشرة ؛ فالصفرة تتجلى من الذهب ، والخضرة تتجلى من المرعى . ومن هنا أصبح إدراك اللون عملية ذهنية ، أكثر منها عملية رصد لصور مرئية ، وبهذا تحققت حركتان متقابلتان .

إحداهما : من الصورة إلى الشاعر محملة بعناصر مركبة من المرئيات التى شدت اهتمامه .

الأخرى : ارتداد الرسالة البصرية بعد تفاعلها مع الحركة الذهنية الداخلية عند الشاعر ، وبعد أن أضفت عليها هذه الحركة ظواهر الألوان المختلفة .

وبرغم أن الشاعر قد استخدم فى هذه اللوحة لونين فقط هما الأصفر والأخضر ، نجده وقد عمد إلى إثراء تجليات الألوان باستخدام درجاتها المختلفة ، ليحقق عنصر الكثرة الأثير لديه ؛ فكانت الخضرة فى اللعاع شديدة صافية تكاد تشد البصر إليها ، وتقصره عليها ، ثم كانت فى النسيل أميل إلى الغبرة ، ثم انطفأت الخضرة أو كادت فى خوص النخيل .

وإشباعا لرغبة التكثير فى عناصر اللون يلجأ امرؤ القيس إلى عملية (حذف) تتيح للمتلقى أن يسهم بقدر معين فى إضافة بعض الألوان

التى تتوافق مع ميوله الخاصة إلى ألوان الشاعر ؛ فعندما وصف الحمار الوحشى أعطانا خطا واحدا من خطوط اللون فيه ، هو الصفرة الذهبية ، ثم ترك لغيره أن يكمل ما بالحمار من ألوان ، لتكتمل للصورة عناصرها .

وقد نتوهم أحيانا أن الشاعر يعتمد فى اختيار ألوان صوره الممتدة على معطيات حسية فحسب ، ومن هنا تكون الألوان فقيرة فى دلالتها الفنية ، لكن اكتناه اختيارات الشاعر تجسد أبعادا عميقة غاية العمق ، تتجاوز مجرد التشكيلات الحسية . ولننظر فى صورة حصانه وقد انتصر فى معركة الصيد ، وآثار المعركة تغطى صدره بالدماء الحمراء :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مفرق

فلو أراد الشاعر إجزاء اللون كظاهرة مجردة لاختار إجراء المشابهة على نحو آخر يحقق له هدفه ؛ فالوردة قد تكون أنسب لونا فى هذا السياق ، لكن الذبذبة الشخصية للشاعر حققت أبعادها النفسية بأن جمعت بين متقابلين نفسيين على صعيد واحد ؛ فلا شك أن الدماء تمثل الحياة بكل تدفقها ، كما تمثل غلبتها فى موقف مفعم بها ، كموقف الصيد ، والانتصار على الفريسة . ولكن فى المقابل يأتى الشيب المصبوغ بالحناء كمعادل لهذه الحياة ، يبرز بوادر التحلل والفناء ؛ وهى بوادر لن توقفها عملية التمويه بعصير الحناء .

(٦)

من هذا العرض كله يتضح أن عالم الألوان لا ينفصل عن العالم الشعرى لامرىء القيس ، حيث تجلت مظاهر التوحد بينهما داخل نسيج الصياغة فى الديوان ، ثم اتصال ذلك كله بالواقع اتصالا فنيا ينسلخ فيه الشاعر عن الرؤية المطلقة إلى رؤية خاصة يعيد فيها خلق هذا الواقع خلقا جديدا يجعله منتسبا إليه دون سواه .

واكتناه عناصر اللون قد ساعد ــ بلاشك ــ على استيعاب كثير من هذا الخلق الفنى ، وفك مغاليقه ، على الرغم من افتقادنا للتصور الكلى لتجليات الألوان عند الشاعر . وهذا كله جعل المستخلصات تتوارد أمام الدارس ، كاشفة عالم الشاعر كشفا باهرا ، وخاصة توحد الجزئيات داخل الكل . فالمرأة ــ عند امرىء القيس ــ عالم قائم بذاته ، وكذلك الخمر ، والفرس ، والمطر ، لكن قيامها بذاتها لم يمنع من تواصلها الذى يكاد يصل إلى نوع من التوحد ، وهو توحد إن دل على شىء فإنما يدل على حقيقة وجودية تبرز من خلالها الذات الشاعرة فى كل جزئيات الديوان ، أو على الأقل فى معظمه .

والمدهش أن هذا التكامل لم يكن مانعا ــ على مستوى الصياغة ــ من مواجهتنا لكثير من الثنائيات التقابلية ، التى امتدت من الصياغة إلى الحقائق التى تحيط بالشاعر ، وشغلت جانبا كبيرا من فكره .

فهناك التقابل بين (الحى والميت) ، وبين (الرجل والمرأة) ، وبين (السكون والحركة) ، وبين (الأعلى والأسفل) ، وهناك التقابل الذى يعايشه الشاعر من خلال إحساسه الخاص ، مثل (الحسن والقبح) ، و (الخوف والأمن) .

ولا شك أن مثل هذه الثنائيات المنثورة فى عالم اللون كانت على نحو ما مؤكدة لطبائع شخصية متكاملة بما تحويه من حالاتها السوية التى تبدى منها تكاملها ، وبما تحويه من حالات اضطرابها التى تبدى منها تناقضاتها ، لكنها فى هذا وذاك احتفظت لنفسها بكثير من التوازن والانتظام الذى جعل شعرها انعكاسا لكثير من حالاتها .

وبرغم هذا التعقيد فى بناء الشخصية الشعرية ، ظل الناتج اللغوى لها قريبا من فكر القارىء وإحساسه . وهذا القرب يبعده كثيرا عن احتمالات التفسير القائم على الرموز والإسقاطات . وليس معنى هذا أنه شعر ناتج عن كسل عقلى ، أو تسطيح ذهنى ، بل يعنى أن المدرك العقلى فيه يمكن الوقوع عليه بتحليل عناصره وردها إلى مفرداتها الأولية .

وتكامل الشخصية الشعرية أتاح (للأنا) أن تتجلى فى كثير من سياقات اللون ، حتى ليمكننا القول بأنها غلبت على ما سواها من العناصر الأخرى التى راح الشاعر يبثها هنا وهناك ، وكأن هذا الشعر الصادر من (الأنا) قد عاد وارتد إليها مرة اخرى ، حيث كان هم الشاعر أن يدور حول ذاته ، فكأنه كان مبدع هذا الشعر ومتلقيه فى آن واحد .

وقد ساعد على ذلك كله قدرة خلاقة فى تطويع الوسيلة اللغوية ، وتفجير طاقاتها من خلال الذبذبة الشخصية لصاحبها ، فكان الشاعر يرسم بالكلمات ما يقوله الفنان بالألوان ، مع تميزه عن الفنان بقدرته على نقل اللون إلى عدة مستويات بعيدة عن قدرته .

ويكاد يكون اختراق اللغة ، وخلخلة مواضعاتها ، هما أكثر مميزات الشاعر فى حركته التعبيرية ، حتى يمكننا القول بأنه قد صنع لنفسه معجما خاصا به ، ليس فى حدود اختيار مفرداته فحسب ، وإنما فى عملية تعليقها وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل بعض القدماء يقفون من بعض تجلياته الشعرية موقف الرفض وعدم القبول[٩٠] .

الهوامش

(١ - ١٤) امرؤ القيس : حياته ــ شعره ــ دار كرم بدمشق : ٧٦ ، ٣٥ ، ١٣٦ ، ١٤٢ ، ٨٤ ، ٥٨ ، ١٣٦ ، ١٠٦ ، ١٤٦ ، ١١٠ ، ٩١ ، ٢٥ ، ١٠٤ ، ١٣٤ على الترتيب .

(١٥) السبيئة : الخمر المبتاعة بالمال .

(١٦) امرؤ القيس : ٥٨ .

(١٧) السابق : ٨١ .

(١٨) الأساطير العربية قبل الإسلام ـ د. محمد عبد المعين خان ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ١١٢ .

(١٩ - ٧٨) السابق : امرؤ القيس : ١٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٧٦ ، ٩٩ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٥٥ ، ٦٩ ، ١٤٨ ، ١٢٧ ، ٨٥ ، ١٠٦ ، ٤٤ ، ٢٧ ، ١٤٤ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٠٧ ، ٣٨ ، ٣٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٩٦ ، ٢٩ ، ٨٠ ، ١٠٨ ، ٧١ ، ١٤٥ ، ٩٣ ، ٩٠ ، ١٣٦ ، ٥١ ، ١١٤ ، ٢٠ ، ١٤٣ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ٣٧ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٧٨ ، ٧٨ ، ٢٢ ، ٤٤ ، ١٢٠ ، ١٤٣ ، ١٠٢ ، ٢٧ ، ١٣٦ ، ١٣٢ على الترتيب .

(٧٩) انظر مواهب الفتاح فى شرح تلخيص المفتاح ـ أبو يعقوب المغربى ـ عيسى البابى الحلبى بمصر : ٢٩٣/٤ .

(٨٠ -٨٩) امـرؤ القيس : ٧٣ ، ١٠٩ ، ١٠٠ ، ٥١ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٤٥ ، ٧٦ ، ٨٨ ، ٧٨ على الترتيب .

(٩٠) الموشح ـ المرزبانى ـ المطبعة السلفية ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٣٤٣ هـ : ٣٠ ، ٣١ .

يحيى الرخاوى

الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع

١ ــ حركية الإبداع الذاتى ونوابيته :

١ ــ ١ منطلق الدراسة :

قد يكون من التزيد المعيب أن أستهل هذه الدراسة ، بتحديد المنطلق الذى أكتب منه ، هنا ، حالاً ، بعد أن استقرت خطى هذه المجلة المدرسة ، وتحددت نوعية كاتبها ، وحدود منهجها ، ولكن قد يكون ذلك ألزم ما يكون للأسباب نفسها . ذلك أنى أقدم هذه الدراسة من منطلق شخصى خبراتى[1] أساسا . وتتحدد أبعاد هذا المنطلق من ممارستى لفن اللأم Art of Healing، أو ما أسميته فن المواكبة العلاجية[2] ؛ ومن محاولاتى الإبداعية المتواضعة فى مجالات القص ، وقرض الشعر ، والتنظير فى علم السيكوباثولوجى ؛ ومن موقفى البسيط بوصفى إنساناً « يحلم » ، ويتعلم ، ويقرأ أحيانا بحروف مكتوبة ، ما قد يسمى نقدا .

١ ــ ٢ الإيقاعية الحيوية .

وقد يكون مناسبا فى البداية ، أن أشير فى عجالة إلى المنطلق البيولوجى[3] ، الذى أتناول من خلاله ظاهرتى : الحلم والإبداع معا ؛ حيث تمثل ظاهرة تناغم الإيقاعية الحيوية Bio - Rhythm [4] الممتد من الجزىء إلى الكون الأعظم ، نقطة ارتكازه الأساسية ، وتقع الظاهرة البشرية فى موقع متوسط على هذا المدرج ، حيث تعد ظاهرة حيوية نابضة ، تمثل كونا أصغر متداخلا فيما هو أعظم من أكوان ، حاويا لما هو أصغر فأصغر : كل ذلك مُتضمن فى دورات هيراركية ــ متناغمة التناوب والدوائر ــ ديالكتيكية الحركة ، من خلال الإيقاع الحيوى الدورى على كل المستويات . ويستتبع ذلك أن يظل التركيب البشرى فى حالة حركية متناوبة ، تشمل فى أحد أطوارها تفككيا ، يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أعلى ، وذلك بتواصل تمثل المعلومات الموروثة والمكتسبة[*] ، تمثلا تدريجيا متصاعدا من خلال دورات الاستيعاب والبسط ؛ وهذا هو الإبداع الذى يظهر فى صوره المختلفة ، بحسب اللغة المستعملة والنتاج الظاهر . ويمثل مفهوم « النمو » المتصل فى دوراته الإيجابية ، تواصُل الإبداع على المستوى الفردى ، كما يمثل الحلم إبداعا بيولوجيا آخر على مستوى الدورة الليلنهارية Circadian. وأخيرا ، فإن النتاج الإبداعى (وأحد صوره الإبداع الأدبى) هو الصورة المحورة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعى والإرادة .

وأرجو ألا ينزعج القارىء الأديب من هذا التركيز الاضطرارى ، أو من إقحام كلمات مثل المخ والإيقاع الحيوى ، فى حديث عن النقد والإبداع ؛ ذلك أن المخ بأعقد ما وصل إليه تركيبيا ووظيفيا هو المسئول عن كل نتاج إبداعى ، سواء أكان استمرارا فى نمو خلاّق ، أم حلما معزّزاً منظّماً ، أم جنونا مقتحماً ، أم خَلْقا مُتميزاً . وما اضطرنى إلى هذا المدخل إلا أن بدايتى هى الحُلم ، والتحدى الملقى فى وجوهنا هو التوفيق بين معطيات معامل الأحلام الأحدث (والمبنية أساسا على تسجيل إيقاع المخ أثناء النوم) ، وبين الحلم بوصفه ظاهرة نفسية ، لها لغتها الخاصة ، شغلت الناس والنفسيين عبر التاريخ بمحتواها ودلالاتها .

ويتناول المخ معلوماته (محتواه/تركيبه/ذواته . . الخ) بطرق متعددة لامجال لتفصيلها . وسأكتفى بالإشارة إلى أن تنظيم نشاط الحلم من جانب ، ونشاط الإبداع من جانب آخر ، هما بعض ــ إنْ لم يكونا أهم ــ طرق هذا التناول ؛ فالحلم يحاول بانتظام أن يعيد التنظيم ، ويحكم التناغم ، ويعزز التعلم ، فى حالة من الوعى[6]

(البديل) النشط . والإبداع يقوم بالمحاولة نفسها ، إلا أنه ليس دوريا بالضرورة ، كما أنه يتم بقصد إرادى بشكل ما ، وفى حالة « وعى فائق » .

فالحلم بَسْطٌ Unfolding [7] دورىٌّ مُناوِب ، والإبداع بسطٌ إرادِى ولا فى ، والجنون بسط قَهْرِىٌّ مقتحِم .

٢ ـ الحلم : إبداع الشخص العادى .

يتواتر الحديث عن الحلم ، فى سياق النقد ، بشكل وصل إلى أن يطلق اسم : « الأدب الحلم »[8] على بعض أشكال الأدب . وقد بلغت الثقة بمن يستعملون هذا التشبيه درجة توحى بأن المشَبه به (الحلم) هو ظاهرة واضحة المعالم ، تسمح بهذا القياس السهل ؛ فهل هذا صحيح ؟ أحسب أن الأمر يحتاج إلى مراجعة . ولنبدأ ـ كالعادة ـ بفرويد .

٢ ـ ١ فرويد بين « تفسير الأحلام » و « السيرة الذاتية » :

مازال كتاب تفسير الأحلام لفرويد[9] يمثل أساسا لكثير من محاولات فهم الحلم وتفسيره . ولا شك أنه عمل رائد جيد ، ربما لغرض آخر غير ما استعمل فيه ، ولسبب آخر غير ما شاع عنه ؛ فقد خاطر فيه فرويد ، بتعريةِ نفسه ـ بدرجة ما ـ مما أضاف إلى رصيد شجاعته الكثير . وتتضاعف قيمة هذا العمل ـ عندى ـ إذا أخذناه بوصفه إبداع شاعر واعترافات قاص (وهذا ما حاول فرويد نفْيَه طوال الوقت !)[10] ، غير أن فرويد قد جعل من « نظريته » وصية على أحلامه وتداعياته » فإذا به يجعل الحلم الظاهر تمويها وإخفاء ، ويجعل الحلم الكامن رغبةً وإلحاحا . فيعارضه « كارل يونج » ، إذ يعد الحلم كشفا لا إخفاء ، وإذ يأخذ الحلم الظاهر ـ بلغته الخاصة ـ مكملاً لحياة اليقظة على طريق التكامل الفردى « التفرد » Individuation [11] ، ولكن يتفق الاثنان (مثل غيرهما) ، على أن الحلم « لغة » .

٢ ـ ٢ الصدمة :

منذ انتشر استعمال رسّام المخ الكهربائى وماهية الأحلام تتضح فسيولوجيا . وقد كان لاكتشاف ظهور النشاط الحالم بإيقاع حتمى منظم (٢٠ دقيقة كل ٩٠ دقيقة أثناء النوم) ، وتجارب الحرمان من النوم ، ومن الحلم ، أثرُ الصدمة العنيفة على المفسِّرين والمحللين[12] . ومن أهم ما قلَبَه هذا الاكتشاف أن الحلم يحدث حتما ، سواء تذكرناه وحكيناه ، أو لا ، وأن الحلم ليس حارسا للنوم كما قال فرويد[13] ، بل لعل النوم هو خادم الحلم ؛ أى أننا لا نحلم لنحافظ على استمرار نومنا ، وإنما نحن ننام لكى تتاح لنا فرصة أن نحلم . وأخيرا فإن للنشاط الحالم وظيفة تنظيمية ، تعزيزية تعليمية[14] ، بشكل أو بآخر . وقد أدت هذه الصدمة المعرفية (بل الثورة) إلى إهمال محتوى الحلم بشكل أو بآخر ، لدرجة عززت الاتجاه الميكانيكى الكيميائى (لا البيولوجى النفسى) ، للتعامل مع الإنسان المريض (ومن ثم : السليم) ؛ وكان هذا من أخطر المضاعفات لواحدٍ من أعظم الاكتشافات .

٢ ـ ٣ المأزق :

فإذا سلّمنا بالمعطيات الفسيولوجية للنشاط الحالم ، ثم أقررنا ، فى الوقت نفسه ، بخبرة الناس ، والمبدعين ، والمفسرين ، فلابد من حل يخرجنا من هذا المأزق . وأخشى أن يكون فى الحل الذى أقدمه من خلال هذه الدراسة صدمة جديدة ، بشكل أو بآخر ، فإليكموها :

لا مفر من أن نفترض أن ظاهرة الحلم المُسَجلة ، فسيولوجيا ، هى النشاط الحالم الحيوى المتناوب مع نشاط اليقظة من ناحية ، ونشاط (أو « لانشاط ») بقية النوم من ناحية أخرى . وهذا النشاط الحالم يقوم بتحريك الكيانات الداخلية ، وقلقلة المعلومات التى لم تتمثل تماما ، وتفكيك البنية التى لم تستقر . كل ذلك يهدف إلى درجة أكبر من التوازن والتكامل والتمثل والاستيعاب . ويتكرر هذا النشاط إيقاعيا ، فى محاولة دائبة لاستكمال مهمة التوازن والنمو البيولوجى ، (التى لا تستكمل أبداً مادامت الحياة نموا مستمراً) . ولو أيقظنا النائم فى أثناء هذا التنشيط الإيقاعى ، فإنه سيواجه ـ (وهو يستيقظ) ـ نتاج هذا الكم الهائل من تحريك مفردات المخ وكياناته ومحتواه وتراكيبه . فإذا حاول ـ ربما فى جزء من ثانية ـ أن يحكيها ، فعليه أن يؤلف بين ما يستطيع منها ، وبالطريقة المتاحة ، ما يمكن أن ينقله إلى آخر ، أو يسجله . وبديهى أن التأليف الذى سيتم (قبل التسجيل) ـ فى جزء من ثانية ـ لابد أن يتم بطريقة غير طريقة التفكير والتأليف فى أثناء اليقظة ؛ وسيكون الناتج هو هذه الصورة المكثفة المتداخلة ، بما تحمل من سرعة نقل ، وتدوير للزمن (انظر بعد) ، أو عكسه ، أو تقطيعه .

وفى هذه المرحلة من المحاولة يمكن أن أقدم الفرض بالصورة التالية :

« إن عملية التنشيط ، فالقلقلة والتفكيك ، بما يترتب عليها مؤقتا من ترابط عشوائى ، وعكس للزمن وتدويره . . . الخ ـ هذه العملية الناتجة عن النشاط الإيقاعى المسجل برسام المخ ، ليست هى الحلم كما نسمع عنه ، وإنما هى المورِّد لمادة الحلم ومفرداته . أما الحلم المحكى (ونفترض أنه يحدث فى أثناء الاستيقاظ لا قبله) فهو نتاج عملية إبداعية هائلة السرعة ، تتم فى بعض الثانية ، أو فى بضع ثوانٍ[15] ، فى حالة من الوعى ، لا هى وعى الحالم ، ولا هى وعى اليقظة . ووظيفة « التذكر » فـ « الحكى » هى رصدُ هذا الإبداع الفائق السرعة وبسطه ، على مساحة تصلح للحكى أو التسجيل » .

٢ ـ ٤ مستويات الحلم :

وأتوقف قليلا ، لأعتذر للأديب والشاعر والناقد ، والقارىء بعامة ، لإقحامه فى هذا كله ؛ إلا أنى أطلب منه أن يصبر علىّ حتى يحكم على ضرورة هذه المقدمة وأهمية هذا الفرض فى التطبيقات المقترحة لقراءة الحلم والنص الأدبى . وآمل أن أحقق مزيدا من الإيضاح لو أنى قدمت المراحل (المستويات) التى يمر بها الحلم المحكى ، من أول التنشيط الفسيولوجى ، وحتى حكايته (حلما) قصصيا ، أو صورة شعرية ؛ فهناك الظاهرة الأساسية ، التى تتمثل فى التنشيط الإيقاعى بالتناوب ، الذى يسجل تحت ما يسمى REM (نحعس)[16] ، وهو الحلم بمعناه الفسيولوجى ، وفيها يتم التحريك ، والقلقلة ، والتناثر ، للمعلومات والكيانات المكونة للذات (المخ) ، تأهُّباً للتأليف ، والتَمثُّل ، والتعزيز . وهذا المستوى المبدئى إنما يمثل حدة التنشيط الدورى . وبديهى أن محتوى هذا المستوى لا يظهر أصلا هكذا فى وعى اليقظة ؛ فهو أبعد عن أن

تتناوله قدرة الحكى من حيث المبدأ ، فيظل رصده لا يتعدى رصد النشاط الكهربى الدال عليه ، لكن آثاره التنظيمية ، والتعليمية ، والنُمُوية ، قائمة لا محالة . ولابد أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللّذين يمكن أن نواجههما ، لو استطاع الحالم أن يرصد هذا المستوى ، « هكذا » ، ويحكيه بدون (أو بأقل) قدر من التدخل للتربيط والتأليف ، (وقد نقابل مثل هذه الدرجة القصوى ، فى بعض ما يسمى « الأحلام المجنونة » Psychotic Dreams ، أو بعض حالات المبدعين القادرين على أمانة المواجهة ، وتحمل التناقض ، بأقل قدر من الوصاية من جانب فكر اليقظة). ثم نتدرج فى عملية اليقظة نحو المستوى الذى يلتقط فيه الحالم بعض معالم المادة المستثارة[١٧] ، كأنها مرحلة إدراك بصرى فائق السرعة أيضا .

لكن ماإن يحاول الحالم الإمساك بها ، لإعلانها ، أو حكايتها ، أو تسجيلها (حتى لنفسه) حتى يؤلف منها ما يسمى « حلما » كما شاع عند الناس والمفسرين . إذن فهذا المستوى الأخير هو الحلم الذى يقال إننا حلمناه ، والذى يزعم المفسرون أنه هو ماجرى أثناء النوم ، الأمر الذى نشكك فى صحته حالا .

يمكننا ، إذن ، صياغة عملية الحلم فى مراحل ثلاث أساسية ، هى :

(أ) المرحلة الأولى : يتم فيها الحلم ، دون إمكان حكايته ، وهى ما نسميه : « الحلم بالقوة » .

(ب) المرحلة الثانية : يغلب فيها « الرصد » على « التأليف » مع احتمال حكاية الحلم « هكذا » ، بقدر هائل من تناثره وتكثيفه ، ونسميها : « الحلم بالفعل » .

(جـ) المرحلة الثالثة : هى المرحلة التى تسمى « حلما » ، من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحالم عادة ، ونسميها : « الحلم بالتأليف » .

على أن هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة ؛ لأن التأليف يختلف أصالة وتزييفا ، بحسب درجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم من المادة المتاحة . وتقل جرعة الإبداع الأعمق كلما اقتربت حكاية الحلم من اللغة العادية والتسلسل العادى ، حتى تصل بعض الأحلام إلى حد ألا تكون لها علاقة أصلا مع النشاط الحالم . وكأننا يمكن أن نتصورر مَدْرَجاً لإبداع الحلم ، يبدأ فى أقصى ناحية من فرض نظرى يقول : إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحالم كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى العادى) ، ليحكيها على أنها الحلم ، وينتهى فى أقصى الناحية الأخرى ، بفرض أن المادة المُنْشّطة سوف تختفى تماما من وعى اليقظة ، وتحل محلها مادة مزيفة تماما (وأعنى بها الأحلام البسيطة المفَسَّرة ، والمواكبة مباشرة لأحداث اليقظة ، وبلغتها) . ولا يوجد على أقصى المدرج من الناحيتين إبداع أصلا ، لا فى التصوير المباشر (المستحيل عمليا) ولا فى التزييف المطلق ، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تنشيط ، ورؤية نتاجه ، ثم التأليف منه « مباشرة » ، (وشتان بين كيان متحرك حقيقى مجسم ، وصورة مستدعاة ذات بعد واحد)[١٨] . وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصويين ، هو نوع من الإبداع ، الذى تختلف درجات أصالته باختلاف قدر تحمل المواجهة الغائرة لكل المستثار « معا » ، وجرعة أمانة النقل بالتوليف المباشر ، لا بالترجمة ، ومدى القدرة على ذلك . وكل هذا مرتبط بالمحاور الغائية اللاّمّة فى لحظة بذاتها ، وبالوقت الواقع بين مواجهة التنشيط وعملية التسجيل . وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوى الأخير (الحلم بالتأليف) ، إلى مستويات فرعية ، على الوجه التالى :

ـ الحلم شديد التكثيف ، سريع النقلات ، متعدد الطبقات ، واهى العلاقات ، وهو الأقرب إلى الحلم بالفعل ، ومن ثم الحلم بالقوة ، وفعل الإبداع فيه قوى وصادق ؛ لأنه ليس تصويراً بسيطاً ، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاء سلبيا ، بل هى إحاطة لامة لتناقضات مواجهة ، فى إطار مسئولية الوعى ، دون حاجة إلى ترجمة وصية إلى لغة اليقظة .

ـ يلى ذلك « الحلم المركز » ، أو « الحلم اللقطة » Shot ؛ ويجعله مفهوما بعض الشىء أن شدة قصره خففت من النقلات والتكثيف ، بدرجة جعلته ، فى حدود زَمَنِه ، متماسكا بعض الشىء .

ـ ثم يتدرج الأمر رويدا رويدا ، فتقل جرعة التناثر ، وسرعة النقلات وشدة التكثيف ، لحساب سَلْسَلة الأحداث ، وتنسيق الحوار ، والتفكير العادى « حل المشاكل » . ويمكن أن تدرج هنا درجات متعددة ، بحسب النسب المختلفة .

ـ ثم ينتهى الطيف إلى الحلم المزيف (الحلم اللا حلم) ؛ وهو الحلم الذى ليس له علاقة أصلا ، بالتنشيط الحالم ، ومن ثم بالمادة المفككة المستثارة ؛ وهو استبدال مطلق ، بتأثير الخيال اليقظ ، بالحلم الحقيقى ، حكايةً منسوجةً من وعى مُنشقّ dissociated consciousness-وهو أشبه بوعى اليقظة من حيث قوانين تفكيره ، ومحتوى مادته ، وغاية نشاطه ، ولكنه مواز للوعى الظاهر ، ومنفصل عنه ، اللهم إلا فى استعمال جهازى التذكر والتعبير . وقد نقابل هذا النوع من الأحلام ، عندما نوقظ النائم فى فترة النوم غير الحالم (ندحمس) NREM ، فنجده يحكى حلما يقال عنه إنه « مثل ـ التفكير المفهومى فى اليقظة »[١٩] ، ويقصدون أنه مرتب،منطقى ، مسلسل ، واضح . وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن مثل هذا الحالم حين أوقظ لم تكن فى مواجهته مادة مفككة متزاحمة متحركة أصلاً ، وبالتالى لم تتحرك العين بسرعة لتتبعها ، فانشق وعى اليقظة ونسج ما يتلاءم مع شِقه الواعى ، مثلما تعوّد .

٢ ـ ٥ الحلم نشاط معرفى Cognitive[٢٠] (تفكيرى/إبداعى) :

وأنا لا أحب هذا الوصف ، لكن لا مفر من استعماله ، حتى ننفى أن الحلم مجرد تفريغ دوافعى ، أو انفعال موجه ، أو إدراك سلبى . . ذلك كله قد نوقش فى التراث بتفصيل مسهب ، ولا أجد مبررا لرصده هنا . وما يهمنى فى هذا الصدد هو تأكيد أن هذا النشاط التفكيرى ليس نشاطا بدائيا ، كما ذهب فرويد إلى القول به ، أى أنه لا يستعمل العمليات الأولية فحسب ، تلك العمليات التى تغلب على تفكير الطفل ، والمجنون ، والشخص البدائى (كما يزعمون) ، بدلا من العمليات الثانوية التى تصف تفكير الناضج المنطق (منطق « أرسطو » لا « فون دوماروس »)[٢١] ، بل إنى أرى أن الحلم كثيرا ما يستعمل « العمليات الثالثوية » Tertiary Processes ، التى قال بها « أريتى » S. Arieti[٢٢] ، الخاصة بالإبداع ، حيث تؤلف بين

العمليات الأولية والثانوية فى ولاف أعلى . وقد أعلن مثل ذلك « ديستويفسكى » نصا : « . . تتميز الأحلام ببروز قوى ، وشدة خارقة ، وتتميز كذلك بتشابه كبير مع الواقع ، قد يكون مجموع اللوحة عجيبا شاذا ، ولكن الإطار ، ومجمل تسلسل التصور يكونان فى الوقت نفسه ، على درجة عالية من المعقولية ، ويشتملان على تفاصيل مرهفة جدا ، تفاصيل غير متوقعة ، تبلغ من حسن المساهمة فى كمال المجموع أن الحالم لا يستطيع أن يبتكرها فى حالة اليقظة ، ولو كان فنانا كبيرا ، مثل « بوشكين » ، أو « تورجنيف »[٢٣] .

(وسوف أرجع إلى بعض ذلك عند التطبيق المقارن) .

إذن ، فالحلم ليس خلطا عشوائيا ، وإنما هو إبداع له ظروفه الخاصة ، وسرعته الهائلة ، كما أن احتمالات تشويهه وتسطيحه متعددة .

٢ ـ ٦ مادة الحلم (أبجديته) ، وظروف إبداعه ، ولغته :

كررنا كثيرا الحديث عن صور متحركة ، وكيانات مُقَلْقَلَة نشطة ، وتفكيك ، وتناثر ، ومستويات ، وتداخل ، وأن هذا كله هو المادة التى ينسج منها الحالم موضوع إبداعه (اللهم إلا الأحلام المزيفة والبديلة عن الأحلام الحقيقية أو الحادثة فى حالة النوم العادى/غير الحالم) . وهنا يجدر بنا أن نؤكد تعدد الكيانات (لاالأجزاء) فى وحدة الوجود البشرى[٢٤] ، كما تؤكد طبيعة المعلومة[٢٥] ، بما هى كيان مستقل (جسم غريب مختزل) ، ومشروعُ تمثل دائم السعى إلى التلاشى فى التركيب الأشمل ، وحركتها بين هذا وذاك . والتنشيط الدورى فى طور البسط بالذات إنما يقلقل هذه الكيانات ، ويفصل المعلومات التى لم تتمثل تماما بهدف استكمال سعيها إلى الاندماج التام ، فيصبح المخ فى هذا الطور عالما يموج بالناس ، والمفاهيم ، والأجزاء ، والحروف ، واللغات . ولا يتوقف التحريك على المعلومات المكتسبة بالخبرة ، بل يمتد أيضا إلى المعلومات الموروثة من تاريخ الفرد ، بل النوع ، فتصبح كل هذه المادة فى متناول مستوى ما من وعى الحالم فى أثناء عملية الاستيقاظ (تَم أو لم يتم) .

ويختلف كل شخص عن الآخر فى قدرته على التعامل مع هذه المادة الماثلة أمامه (لا المتخيلة !!) وذلك باختلاف قدر التصالح مع الداخل (بمعنى القبول المتحمِّل ، لا التسوية : الحل الوسط) . والقدرة على قبول لغة أخرى دون الإسراع بترجمتها إلى اللغة السائدة ، وكذلك ، (على الجانب الآخر) ، باختلاف نوع المادة المثارة ، ومدى عمقها فى تاريخ الشخص أو تاريخ النوع ، ومدى ما يمثله هذا أو ذلك من تهديد لتماسك ذات الحالم الكلية ، لو أنه سمح لها بالمثول فى وعيه « هكذا » ، أو بقدر ضئيل من التحوير ، دون ترجمة جاهزة .

ويجرنا هذا إلى الحديث عن « لغة الحلم » التى اختلف حولها المفسرون والحالمون جميعا ، ولكنهم اتفقوا بشكل أو بآخر ، على أن ثمة لغة (ذاكرين طوال الوقت أن اللغة غير الكلام ؛ فاللغة بنية ، والكلام بعض مظاهرها) . وقد كاد الاتفاق ينعقد على أن لغة الحلم هى لغة مصورة ، لها نحوها وبلاغتها الخاصة ، وأنه يمكن حل شفرتها بجهد منظم .

وهنا لابد أن تثار قضية خطيرة تماما (سنرجع إليها ـ بشكل ما ـ فى الحديث عن الشعر) ، وهى قضية إنكار حق « الصورة » فى المثول « هكذا » من حيث هو كيان دال قائم بذاته ، قادر على التشكيل الحر حتى لو لم يفد ما نفهم . وهذا الإنكار إنما يعلن قدرا هائلا من التحيز للرمز « المفهومى » ، على حساب «المثول العيانى» ؛ الأمر الذى حاول الشعر أن يعد له ويرد عليه ، حتى وصل إلى ما سمى بـ « الشعر العيانى » Concrete Poetry . على أن هذا الفرض المطروح هنا يجعل الصور المتاحة لتأليف الحلم ليست « صورا » ، بل واقعا حيا : كيانات متحركة مشحونة (انظر بعد فى علاقة هذا بمفهوم الواقعية) . ونحن ننفى بذلك أن الحلم لكى « يقول » فإنه يتحتم عليه أن يقلب « الأفكار » إلى « هلاوس » ، لتكون صورا (ومن ثم نرفض أن يفعل التفسير العكس : يقلب الهلاوس أفكاراً ومفاهيم) . لا ، هذا لا يحدث فى الحلم الحلم ، حيث الصور هى كيانات قائمة ؛ هى الأصل . وقد أسهمت الأبحاث الفسيولوجية الأحدث فى تأكيد الطبيعة الأولية للصور المنشَّطة فى الحلم ، حتى أسمت النشاط الحالم (النوم الحالم) : « نوم حركة العين السريعة » (نحعس) ، من حيث إن العين تتحرك بسرعة فائقة ، كأنها تتابع حشدا هائلا من الصور المتحركة ، أمامها . ولكن علينا ألا نتمادى فى الحماسة لحق الصورة فى المثول تجسيدا عيانيا فى الحلم ، (وإن كان لذلك ما يؤكده فى تسجيل الأحلام بالرسم)[٢٦] ؛ لأننا عادة نتكلم عن لغة الحلم المحكى (وليس الحلم بالقوة) . وعملية نقل الحلم من معاينة حركة كيانات على مسرح ، إلى قصة تحكى بألفاظ ، لابد أن تقلب بعض الصور ، إلى مفاهيم ، فتتداخل الصورة « كما هى » بالصورة الرمز . وهذا الخلط والتكثيف بين ما هو صورة فعلية وما هو تعيين نشط Active Concretization لمفهوم ، هو من الأمور التى تصعِّب من فهم لغة الحلم .

٢ ـ ٧ الزمن فى الحلم :

لابد أن نفرق بين « زمن الحلم » (الزمن الذى يستغرقه الحلم فعلا ، ثم كما تصوره روايته) وبين « الزمن فى الحلم » . ونعنى بالأخير العلاقات الزمنية والنقلات بين الأحداث . ويلاحظ أن تسجيل الزمن فى الحلم يأخذ كل الاحتمالات الممكنة ، فعندنا : الزمن « الدائرى » ، و« المتقطع » ، و« الثابت » (المتوقف) ، و« العكسى » ، و« المتداخل » ، وذلك فى مقابل الزمن « التسلسلى التتابعى » فى اليقظة . ويرجع هذا إلى أن الزمن ، فى الحلم ، يصبح مكانا لا زمانا ، لأن الزمن علاقة بين حدثين ، ويقع الحدثان (فأكثر) فى اليقظة فى تتابع ، فيتحدد الزمن طوليا . أما فى الحلم ، ومع التنشيط بالبسط الإيقاعى ، فإن الأحداث (الكيانات/المعلومات) تتحرك « معا » ، ثم تنشىء علاقات مستعرضة بسهولة لا يحترم فيها التتابع التسلسلى ، الذى يؤلف الزمن فى اليقظة . ومن هنا فأى علاقة ، وكل علاقة ، محتملة . ويتحدد طول الزمن بمدى سهولة أو صعوبة عملية التوصيل فى الترابط بين معلومة ومعلومة (حَدَث وحَدَث) ، أو بين أى جزئية وأخرى . وهكذا يمكن للمعلومات أن تتباعد وتتقارب ، وتتبادل وتتداخل ، بحيث يصبح من السهل أن تختزل القرون فى جزء من الثانية ، وأن تمتد الثانية إلى عقود من الزمان بحسب سرعة التوصيل ، كما يمكن للمستقبل أن يبدو قبل الحاضر ، ويكاد لا يكون ثمة ماض أصلا ، وكل ذلك مؤسس على أن الترابط بين الأحداث أصبح مكانيا ، مستعرضا ، كيفما

اتفق ، وليس زمانيا طوليا متتاليا بالضرورة . ويتناسب عُمق الحلم المحكى ، وعدم تزييفه ، مع قدر ما يظهر فيه من قلب الزمان إلى المكان بالصورة السالفة الذكر . وهذا القلب من البعد الطولى للزمن ، إلى البعد العرضى للعلاقات ، هو الذى يظهر بصورة أو بأخرى فى الرواية ، وكذلك الشعر (انظر بعد) .

٢ ـ ٨ وظيفة الحلم ، وشُبهة التشويه ، ومخاطر التفسير :

قد لا تكون للحلم وظيفة محددة بالمعنى السببى المسطح ، إذ إنه لا يحدث « خصيصا » لتحقيق رغبة ، أو لتفريغ طاقة ؛ فهو ظاهرة إيقاعية دورية حتمية ينبغى أن نسجلها ابتداءً ، دون أن نسارع بإسقاط تصوراتنا (وآمالنا) عليها (كذا يمكن أن يكون الإبداع أحيانا) . ومع ذلك ، فإذا تحدثنا عن وظيفة الحلم فينبغى أن نبدأ بوظيفة النشاط الحالم (الحلم بالقوة) ، حيث أثبتت تجارب الحرمان من الأحلام ، أن الأحلام تؤدى وظائف صمام الأمن ، والتفريغ ، وإعادة تنغيم (هارمونية) المعلومات ، وكذلك التعلم : بمعنى تعزيز المادة المكتسبة لتمثّل فى طريقها إلى أن تصبح تحويرا فى التركيب . كل ذلك يحدث حتى لو لم يعرف الحالم أنه حَلمَ أصلا ، ومن ثم فلا حكاية ولا تسجيل ولا تفريغ . أما وظيفة الحلم كما يعرفه العامة والمفسرون ، بمعنى الحلم المعلن فى الوعى ، فإنها تبدأ من دلالة عملية القدرة على رواية الحلم ، حيث تعلن ابتداء ، قدرة هذا الحالم على رؤية « ماليس كذلك » ، ومن ثم عن قرب ذواته بعضها من بعضها . هذا فى حالة ما إذا كان الحلم صادرا من عمق كاف للقول بإبداعه ، لا تزييفه . وبقدر ما يكون الحلم إبداعا أصيلا مستمدا من واقع داخلى متحرك ، يكون تعزيز المعلومات فى طريق تمثيلها لاستمرار النمو . أما إذا تمت رواية الحلم على حساب إبداع ناتج التنشيط ، حقيقة وفعلا ، فإن ذلك لابد أن يدرج فى « ميكانزمات » الدفاع ومظاهر الاغتراب .

على أنه ينبغى علينا أن نفرق بين حَكْى الحلم ، ومحاولة تفسيره ؛ فإن مجرد الحكى (الإبداع) هو وظيفة لاتحتاج إلى تفسير ، بل إن التفسير قد يقوم أحيانا بدور سلبى ، حين يُحِلّ مفهوما شائعا (أو متحيزا لعقيدة ما ، أو نظرية ما ، أو موقف مُسبق) ، فإذا بالكشف المعرفى لما هو حلم يتوارى وسط أكوام الدفاعات التبريرية والتفسيرية .

٢ ـ ٩ عن الجنون والحلم :

تعهدت فى بداية هذه الدراسة ألا أدخل فى تفصيلات المقارنة مع الجنون . لذلك سأكتفى هنا بالإشارة إلى بعض أوجه الشبه والاختلاف ، مما يفيدنا فى المقارنة الأساسية بين الحلم والإبداع . فالجنون (بمعنى التناثر ، والاغتراب ، واللغة الخاصة ، وضرب الزمن) هو أقرب ما يكون إلى المستوى الأعمق من الحلم (غير المزيف) الصادر فى أثناء نوبة النوم النقيضى (نحمس) ، إلا أنه فى الجنون يحدث التنشيط فى أثناء اليقظة ، فتقتحم مادة الحلم المنشّطة وعى اليقظة ، ملتحفة بوعيها الخاص ، ويحدث التشوش والخلط . فضلا عن أن الظاهرة الإيقاعية تحدث على مدى زمنى يعد بالشهور أو بالسنين ، وهو ما يشار إليه باسم الجنون الدورى (الذى هو عندى الأساس لكل الأنواع الأخرى)[٢٧] ، وفيه يتعملق البسط عشوائيا حتى يختل الإيقاع وتتداخل الأدوار (فى تبادل مختلط) .

وأهم ما يعنينا هنا هو أن وجه الشبه يزداد كلما اقتربنا من بداية العمليتين : بداية الحلم ، وبداية الجنون ؛ أو بتعبير أدق ، كلما اقتربنا من عمق المستوى الأول لنشاط كلٍ منهما ، ثم يظهر الاختلاف شيئا فشيئا ، مع تقدمنا إلى المستويات التالية (انظر جدول « ١ ») . على أن غلبة « السلبية » (غـاية وناتجاً) فى حالة الجنون ، وغلبة « الإيجابية » فى حالة الحلم ، لا يعنى بالضرورة أن الجنون كله تناثر وهزيمة وانسحاب ، أو أن الحلم كله إبداع وولاف ونمو ؛ فقد يتعدل المسار فى الأول ، فى أية لحظة ، تلقائيا ، أو بتدخل علاجى تكاملى ، كما قد لا يعدو الحلم أن يكون نشاطا دائريا منغلقا يفرغ الطاقة ، ويحافظ على توازن هش فى محله ، أى بنفس طبيعة التركيب القائم الثابت ، دون نمو أو إبداع .

أما الإبداع ، فهو يشترك معهما فى البداية أيضا (المستويات الأولى) ، ولكنه يختلف مساره ، ونتاجه ، مع اختلافات نوع الوعى وتكامل مستوياته ، واتساع المسئولية ، واتجاه الغائية ، وفعل الإرادة ، وأخيرا الطبيعة الولافية للناتج وآثاره . (وهذا ما سنعود إليه فى الجزء التالى من الدراسة) .

٢ ـ ١٠ الخلاصة :

وقد يكون مناسبا لجدة اللغة وطبيعة الدراسة ، أن نوجز فى خطوط عامة ما توصلنا إليه ، حتى الآن ، بما يسمح بالمقارنة إذا انتقلنا إلى الجزء التالى :

١ ـ إن المخ البشرى ، والوجود البشرى ، من أبسط المستوى داخل الخلوى (بما يشمل تمثيل البروتينات) ، فى حالة إيقاع نابض مستمر ، لتنظيم تركيبه ، والحفاظ على دفع نموه . والحلم والجنون والإبداع هى بعض مظاهر هذه النوابية الحتمية التطورية (أساسا) .

٢ ـ إن ما يُحكى عن محتوى الحلم ليس هو هو النشاط الحالم ، كما أنه ليس ظاهرة « نومية » تماما ، بل هو جرعة إبداع مكثف فج . وهو يتم على مرحلتين (درجتين من درجات الوعى) : مرحلة التقاطه ـ تذكره ـ (وفى الواقع أنها ـ جزئيا ـ عملية تخليقية فى الذاكرة) ، ثم مرحلة روايته أو تسجيله (وفى الواقع أنها مرحلة إعادة تخليقه ومراجعته) .

٣ ـ إن المعطيات الحديثة ، من معامل الأحلام ، لا تُلزم بتصور خاصٍ لدوافع الحُلم ، بمعنى تحقيق رغبة ، أو تعويض نقص ، إذ إنها تفتح الباب لفهم أعمق لطبيعة تلقائية الإيقاع الإبداعى من جهة ، ودور الوعى والأداة المعرفية فى تخليق بعض مظاهر الإبداع من خلال هذه التلقائية الحتمية من جهة أخرى .

٤ ـ إن لغة الحلم ليست كلاما ناتجا عن بنية لغوية راسخة ، ولا هى لغة مصورة لابد من إعادتها إلى مفاهيمها الفكرية ليمكن شرحها بالأداة اللفظية ، ولا هى نتاج العمليات الأولية ؛ لكنها لغة حيوية جديدة ، متجددة ، يختلط فيها العيانى بالمجرد ، وتتكثف فيها المفردات المتنوعة ، فتقوم صياغة الحلم الإبداعية بترتيبها بالقدر الممكن لروايتها . لذلك تختلف جرعة الأصالة فى رواية الحلم بقدر ما يتحمل الحالم الراوى من غموض ، وما يحتوى من

تناقض ، وما يستوعب من ناتج المحرِّك من المعلومات (الكيانات) فى كل اتجاه .

٥ ــ إن نشاط « الحلم بالقوة » يقوم بوظيفة تعليمية تنظيمية ، كما أن نشاط الحلم المروى (حقيقة ـ لا المستبدل تزييفا) هو إبداع فج عميق الدلالة (فى حالة السواء النامى) ؛ إذ يدفع عجلة النمو الذاتى ، ويعمِّق الوعى ، ويؤصل حركية التطور .

٦ ــ إن علاقة الحلم بالجنون بالإبداع هى علاقة مركبة ؛ حيث يجمع بينها منبع واحد ، ثم تفرقها ظروف طبقات التربة (الوعى : داخليا وخارجيا) وطريقة تناول فيضانها الدورى .

٧ ــ إن ظاهرة « الحلم » تمثل حتم الإيقاع ، ونوابية التنشيط ، وإطلاق الطاقة ، وحركية التناقض ، وقدرة الإبداع على مختلف المستويات .

٣ ــ علاقة الإبداع الأدبى (الشعر بخاصة) بظاهرة الحلم

٣ ــ ١ مستويات الإبداع :

لا أنوى هنا ـ ولا أستطيع ـ مراجعة نظريات الإبداع ، أو مناقشتها ، لكنى سأحاول مباشرة أن أتقدم بوجهة نظر تناسب ما حاولناه فى تناول ظاهرة الحلم ، من حيث إن بعض مستوياته ـ إن لم يكن أغلبها ـ ليست إلا إبداعا مكثفا مختزلا .

ولنبدأ بافتراض أن الإبداع هو حتم حيوى (بيولوجى) حياتى (وجودى) ، وأن مظاهره فى الفن والأدب وتشكيل النغم والخط واللون . . الخ ، ليست إلا بعض صوره الظاهرة والباقية بعد الفرد وخارجه ، لكنه ـ من ناحية أخرى ـ هو فعل يومى لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه أيضا حتم تطورى للنوع البشرى بشكل أو بآخر ؛ لذلك فنحن إذ نتابع مسار نمو الفرد (الإنسان) فى دورات نموه وقفزات تغيُّره الكيفى ، ونقيس عليها نمو نوعه تاريخا ، ثم نختزلها فى دورات نومه وحلمه ، ثم نشاهدها فى إنتاجه الإبداعى ، فى الفن والأدب ، مثلا ، إنما نواجه قانونا عاما له صور تطبيق مختلفة . وقد تكون فى هذا التعميم القياسى مخاطر جسمية ـ وهو كذلك ـ لكن البديل التجزيئى أخطر ، وأضلّ . وفائدة المخاطرة بالتعميم القياسى هذا هى أننا قد نتمكن من دراسة ظاهرة ، فى مجال ما ، تستحيل دراستها ـ بسبب تكثيف الزمن أو امتداده ـ فى مجال آخر ؛ فدراستنا لـ « الأنتوجينيا » (تاريخ تطور الفرد) ، مع المقارنات اللازمة (علم الأجنة المقارن . . وعلم التشريح المقارن . . الخ) تتيح لنا دراسة الـ « فيلوجينيا » المستحيلة دراستها طوليا بداهة . كذلك فإن دراستنا للإبداع الموازى للحلم ـ حسبما افترضنا ـ والمشترك معه فى بعض صفاته ، قد تسمح لنا بدراسة خطوات الحلم الذى لا يستغرق سوى ثوان أو جزء من الثانية ، ومستوياته .

فلا مفر من المغامرة بالقياس ، ولو مرحليا .

أما أن الإبداع هو عملية طبيعية من صلب الحياة ، وقوانينها ، فهذا ما تؤكده مشاهدات ، ومسار الظاهرة البشرية ، فى تاريخها النوعى والفردى ، وبعض نتاجها الخارج عنها . وما سبق أن أشرنا إليه عن طبيعة المادة الحية : الإيقاعية النوابية ، وبعض ما لمحنا إليه فى إبداع الحلم ، يشير بالضرورة إلى استمرار دورات التنشيط ، فالتفكيك ، فالتناقض ، فاحتمال التوليف للتصعيد . . . وهكذا . وإذا كان الحلم هو الإبداع المكثف ـ بناتج مُدرك أو بدونه ـ فإن تاريخ الفرد العادى (إذا لم يُجْهَض نموه) هو « الإبداع الممتد » دون ناتج منفصل عنه بالضرورة . وبين هذا وذاك ، نجد نتاج الإبداع المسجل بأدوات الفن ، والآداب والعلم ، ولغاتها ، تختلف وحدته الزمنية ، ونوع عطائه وكمه باختلاف الظروف التاريخية ، والفرص المتاحة . على أن الإبداع على كل المستويات إنما ينبع من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية ، التى تسمح باستيعاب التنشيط الدورى (بل باستدعائه لاستيعابه) ، إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعى ، ومتناقضات الوجود الداخلى والخارجى « معا » ، وذلك بطريقة جدلية (ديالكتيكية) تخلّق الجديد فى كل مجال بحسبه .

وبدءا من هنا ، سوف أقصر حديثى على نوعين محددين من الإبداع الأدبى ، هما : « الشعر » و « فن القص » (الرواية بخاصة) . وسوف يختلف تناولى ، لكل منهما ، بما يتفق مع الغرض من هذه الدراسة . أما الرواية فهى تمتد زمانيا ، بما يتيح أن تَستعمِل الحلم فى السياق الروائى ، أو أن تكون هى نفسها ، بعضها أو كلها ، حلما فائقا (موجها بقدر من الإرادة والوعى بما لا يُخل بتشكيله الأساسى) . ومن ثم سوف يكون مدخلى من باب الرواية هو فى النظر فى بعض ما يَردُ من أحلام ، أو بعض ما تشترك فيه مع الأحلام ؛ وهو مدخل متواضع لا يخدم مباشرة الغرض الأساسى من هذه الدراسة ، ولكنه قد يُوَضح ماهية الحلم من منطلق أدبى . أما الشعر ، فالأمر يختلف ؛ ذلك أن الشعر هو الإبداع الأدبى المكثف ، والمركز ، لا بنفس درجة تكثيف الحلم ، وتركيزه ، وإنما بنفس نمطه ، وربما لنفس غايته . فمدخلى من باب الشعر سوف يكون لتصنيفه كما صنّفت الحلم ، موازيا له ، وشارحا إياه بالقدر المتاح .

إذن ، لنبدأ بالشعر :

٣ ــ ٢ الموقف الدائرى

لابد أن أعلن ، ابتداء ، أنى فى موقف دائرى حرج ، حيث إننى أحاول أن أتعرف ماهية الشعر ، وأبعاده ، ومستوياته ، من خلال فروض غامضة حول ماهية الحلم ، وأبعاده ، ومستوياته . علما بأن الأول (الشعر) أقرب تناولا ، وأكثر تحديدا ، وأطول زمانا من الثانى (الحلم) بدرجة تسمح بالدراسة والفحص ، بل إنى أرى أنه لو صح الفرض القائل : « إن ظاهرة الشعر ـ بوصفه فعل الإبداع المكثف فى أعمق مستوياته ــ إنما تمثل ظاهرة الحلم فى وعى فائق » ، لكان تعرف الشعر هو الذى سيعلّمنا ماهية الحلم ، وليس العكس . ولابد أن أعترف أن هذا صحيح بشكل ما ، وقد خبرته شخصيا من حيث إننى أجتهد أحيانا فى « فعل » الشعر ، كما أجرّب كثيرا فى حَدَث الحلم ، (فضلا عن مواكبتى دائما لتجارب الجنون) . وقد حاولت فى تقديمى للحلم أن ألتزم معظم الوقت بما هو حلم مباشرة ، أى أجتهد فى حدود ظاهرة الحلم ما أمكن ، غير أنى لا أستبعد أن أكون طوال الوقت ، متأثرا بظاهرة الشعر ، والعكس صحيح ، فهل من سبيل للخروج من هذا المأزق ؟

أتصور أن الأفضل ألا نخرج منه ، وأن نأمل أن يكون هذا

التداخل فى ذاته ، هو من عوامل مشروعية القياس . ولتكن معرفتنا لما هو شعر ، تعميقا لفرضنا لما هـو حلم . وليكن العكس صحيحا ، دون محاولة دفاع يَخْتزِل الموقف إلى مالا يحتمل .

٣ ـ ٣ الشعر والحلم .

لا أحسب أنه من المفيد أن نناقش ، بدايةً ، حدود تعريف ما هو شعر ؛ إذ يبدو أن بعض ما نهدف إليه هنا ، هو أن نصل إلى ذلك ، أو إلى ما هو قريب منه . إذن ، فلنتصور أن كل ما قيل عنه إنه شعر فهو شعر ، حتى نرى .

ومع تذكر تحفظنا المبدئى (فقرة ٣ ـ ٢) دعونا نتذكر ما ذهبنا إليه فيما هو حلم ، لنرى ما المشترك معه فيما هو شعر ، بصفة عامة :

الحلم إيقاع منتظم (فسيولوجيا) . . . والشعر (الموزون) كذلك (بخاصة العمودى منه) .

والحلم جرعة مكثفة . . . والشعر الجيد كذلك .

والحلم تنشيط محرِّك . . . وكذلك الشعر .

والحلم لغة : عيانية/مفهومية : معاً . . . وبعض الشعر كذلك .

والشعر كالحلم ـ عند يونج ـ هو بديل كشفى ثورى لواقع داخلى وخارجى يتحدى باستقراره وجموده .

والشعر ـ كالحلم ـ يخترق واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج ، إذ « يتحرك بوصفه فاعلية إبداعية فى مدار التجاوز »[٢٨] ، إلا أن اختراق الشعر لواقع الذات (ابتداءً) يتفوق على اختراق الحلم لهذا الواقع ؛ لأنه يتم بإرادة هجومية ، وفى وعى فائق ، يستحث التفكيك ، ويتحمل مسئوليته ، ومن ثَمَّ : الفرصة لاحتواء الواقع المُخْتَرَق بعد ضَرْبه ـ لتخليق التصعيد ، اللامٌ ، والمتفجر ، معاً . أما الحلم ، فهو ينتهز الفرصة لتوليف إبداعه من تفكيك جاهز (من واقع حتم إيقاعية التناوب بين النشاط الحالم ، والنوم ، واليقظة) .

والحلم يستعمل لغته الخاصة ، « بمناسبة » اختفاء اللغة الراسخة القبلية (اللغة بمعناها الأوسع) ، كأنه يجدد فى اللغة ، أو يبتدع لغته فى غياب اللغة الجاهزة السائدة . أما الشعر الشعر ، فهو يجدد اللغة بأكثر الخطوات شجاعة ، وإباء ، ومخاطرة ، وهو لذلك يجدد الشاعرَ نفسه .

ولغة الحلم لغة مصوَّرة لكنها لا تستلزم بالضرورة ـ كما ذكرنا ـ أن تُترجم إلى لغة لفظية ، أو مفهومية ؛ إذ إن الصورة ـ بذاتها ـ تؤدى ، وتحتوى ، وتحتمل ، مالا يقدر عليه اللفظ . وهذا مطلوب نتيجة عملية إبداع الحلم ، فى زمن بالغ القصر ، لا يمكنه البحث عن اللفظ المناسب ، لاحتواء المادة المستثارة ، دون تشويه لأصالة التركيب الأولى . أما لغة الشعر ، وهى لغة مصوَّرة أيضا ، ولكن بغير أداة التصوير المباشر ، فالشعر يستعمل اللفظَ ليجاوزه ، ويحطِّم حدودَه ، ويعيد شحنَه حين يُشَكِّل بما حوله ، بِهِ ، سياقاً : يبعث فيه من المضامين والمعانى ، ما يحتمل توسيع دائرته أو تحوير وظيفته .

٣ ـ ٤ الشعر الذى لم يُقَلْ

ولكننا استُدْرِجْنَا حتى وصلنا إلى « أقصى الشعر » فى صورته الأقرب للحلم ، دون أن يفرض التفكير اليقظ العادى وصاية على شِكله أو محتواه . غير أن الشعر (وقد اتفقنا على أن نقبل ابتداء كل ما قيل عنه إنه كذلك) ليس كله كذلك . فلا مفر من العودة إلى محاولة التقسيم والتصعيد ، بدءاً بافتراض أن ما يندرج تحت الشعر هو : العملية التى تستوعب طاقة تنشيط ، وتحريك ، فتفكيك مستويات الوعى ، ومفردات المعلومات : فى نمط يتميز بالإيقاع ، أو التصوير ، أو إعادة تخليق البنية الأساسية (أو بها جميعا) . وأداته هى التشكيل اللفظى أساسا (وليس تماما) . وهو يتم بدرجةٍ من الإرادة والتوجُّه فى وعى فائق .

ولا أحسب أن هذا تعريف مقترح ، لكنه مدخل متسع يسمح لنا بتضمين المستويات المختلفة لهذا النشاط الأدبى . . معا .

ولنبدأ بتحديد المستويات ، أُسوة بما فعلنا فى الحلم :

ثمة شعر لم يُقَل أصلا ، وهذا ما يقابل التنشيط المبدئى للداخل . فالخارج ، يمر سريعا بمراحله الإبداعية الطبيعية ، من تفكيك ، وتحريك ، فولاف داخلى ، دون أن يتمكن الشاعر من اللحاق به ، للإمساك بمادته ، وتسجيلها ، وتطويرها فى صياغة معلنة . وهذا المستوى هو ما يسمى أحيانا : « القصيدة بالقوة » ، وهو الشعر الذى لم يُقَل . ويمكن أن نفترض أن كل قصيدة مُعلنة قد نبعت من هذا المستوى حتما ، الذى سيظل مستوى فرضيا أبدا ؛ لأن مجرد قول الشعر فى شكل معلن ، أو مسجل ، ينقله إلى مستوى آخر ، هو « القصيدة بالفعل » التى لا تتطابق حتما مع « القصيدة بالقوة » ؛ « فكثيرا ما يجد المبُدع نفسه فى حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة و القصيدة بالفعل ، أى بين ما يُراد قوله ، وما يقال[٢٩] ، وإن كنت أعترض على أن القصيدة بالقوة هى ما يُراد قوله (بالمعنى الظاهر) ، لأنها هى التنشيط فالتوليف الضاغط الذى ينبغى قوله ، والذى يضغط ليفرض نفسه ، إذ يتوجه «بالإرادة ـ فى ـ الأداة» إلى الكشف الممكن ، لكنه عادة (بل دائما) لا يتمكن من ذلك ؛ لأن ما يقال ـ فعلا ـ ليس إلاَّ نتاج المحاولة اللاهثة ، لإرادة ما يَضْغَطُ ، ليُصَاغَ ، فيعْلن . وبقدر الفرق بين سُرعة إيقاع بناء « القصيدة بالقوة » وسرعة إيقاع إخراجها ، يكون الفرق بين المستويين ، بما يصاحبه من ألم وقلق هما الدافع عادة للاستمرار فى محاولات لا تنتهى من الإبداع المتواصل (فى الأحوال النموذجية لاستمرار التطور) . ولعل بعض هذا هو ما عبر عنه ت . س . إليوت ، بقوله : « لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشىء الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله ، وبالطريقة التى لم يعد ميالا لقوله بها »[٣٠] ، وكأن ما يقوله الشاعر ـ حتما ـ ليس هو ما كان ينبغى أن يقال ، أو ما كان يجدر به أن يقوله ، مما يؤثر حتما على طريقة قوله . وهذا المستوى قد يقابل مستوى «الحلم بالقوة» (انظر ٢ ـ ٤) الذى لا يمكن إظهاره كما هو ، والذى نستنتج بعضه ، أو أقله ، من الحلم بالفعل ، أو بالتأليف الذى رواه الحالم كما استطاع ، لا كما حدث . وحين أقول « يقابل » فإننى لا أعنى تطابقا بحال من الأحوال ؛ لأن القصيدة بالقوة ـ لكى تُسمى كذلك ـ لابد أن تكون قصيدة بشروط الإبداع (برغم أنها لم تُقَل) ؛ إذ لابد أن تهْتز ، وتُرعب ، وتفكك ، وتغامر ، وتحتوى ، وتتآلف ، وتتناقض ، فتجتمع ، لتهرب ، ثم تجتمع لتصعد ، ثم تجتمع ، لتَلَمّ ، ثم تتفكك ، فتتصارع ، فتتواجه ، فتعلو مُشْتملة (دون الالتزام بهذا الترتيب طبعا) ، ثم تُقال أو لا تُقال ، أعنى أنه لابد أن يرجح جانب البناء فى النهاية ، كما لابد من درجة من القصد (حتى إن لم يصل إلى

الوعى الكامل) ، ولابد أن يغلب جانب الولاف على جانب التعتعة بما نستنتج معه حتمية احتواء أكثر من مستوى من مستويات الوعى .
أما الحلم بالقوة ، فهو نشاط إيقاعى حتمى مكرر ، يحدث بالتبادل مع مستويات الوعى الأخرى ؛ وإذا كان نتاجه إيجابيا فى حالة السواء ، فإن ذلك لا يصل - عادة - إلى درجة الولاف الأعلى إلا فى فترات قفزات النمو النوعى للشخصية ، وفى هذه الحالة يحق له أن يعد قصيدة بالقوة .

ولعل كثيرا من حقائق الوجود التى نعجز أصلا عن قولها هى من باب هذا الشعر ؛ فالموت - الموت - شعر لا يقال (بالنظر إلى الجانب البنائى فيه لا مجرد التحلل) ، يقول أدونيس فى رثاء صلاح عبد الصبور : « . . ففى لحظة الشعر ، خصوصا لحظة الموت ، ذلك الشعر الآخر »[٣١] ، بل إن « الله » - من منظور تصوفى معين - شعر لا يقال ، ولن أدخل فى تفاصيل هذا المستوى التزاما منى بالحديث عن الإبداع الظاهر فى شكل النتاج الأدبى ، ولكنى فقط أنبه القارىء إلى طبيعة « النقلات النوعية المفاجئة » على مسار النمو الفردى ، حيث ينبغى أن تعزى أصلا إلى القصيدة بالقوة ، وبخاصة إذا تمت النقلة فى وعى كامل ، بل إنى أرجح - كما بينت حالا - أنه حتى إذا تمت فى أثناء النوم ليترتب عليها هذا التغير الكيفى (المفاجىء) عقب الاستيقاظ مباشرة ، ليستمر ، فإن الأفضل عدها نتاج القصيدة بالقوة ، وليس الحلم بالقوة ، حيث لا فرق فى هذا المستوى ، مع نوعية هذا النتاج .

يلى هذا المستوى (القصيدة بالقوة) ما يمكن أن أطلق عليه مرحليا « الشعر - الشعر » ، أو « أقصى الشعر » ، وهو الذى يبدو - لأول وهلة - فجا متناثرا ، إذ يمثل أول خطوة ممكنة تعلن نجاح محاولات عبور الموت/التحلل/الجنون ؛ فهو الشعر الذى ينجح فى أن يلتقط عمق التفكك وبدايات اللَّم ، ليعلنها فى مسئولية إرادية هائلة ، حيث القصيدة لم تزل فى عنفوان المفاجأة والتكثيف ، فى محاولة احتواء الهجوم على حواجز اللغة والزمان ، وحيث يطل الموت كتنظيم بديل ليس له معالم ، فيواجهه الشعر ليبعث فيه ومنه حياة مجهولة مستكشفة ، لم تتخلق تماما ،[٣٢] أملا فى أن يكتمل تخليقها مع القارىء الشاعر بدوره . وهذا المستوى يحتاج إلى قدر هائل من الإرادة والمغامرة معا ؛ لأنه يتناول عمقا غائرا من عملية التفكيك ، ولكنه بدلا من أن يستسلم للتسجيل والرصد بأقل قدر من الإرادة الواعية المسئولة عن استمرار فعل الإبداع (كما يحدث فى الحلم فى مستوياته الأعمق) فإن الشعر يتحمل الجارى ويتجاوزه به . . . ويغامر فـ « يقول » . وبألفاظ أخرى ، فإن الشاعر لا يكتفى بتسجيل ما تنشط (ونشّط) من صور وكيانات الداخل ، إذ هو مازال محتفظا بوعى اليقظة الراصد المتحمل ، بل إنه يتواجد فيه اقتحاما ، ثم يستسلم له ليسيطر عليه ، ويخاف منه متقدما إليه ، غير مضطر إلى الإسراع بترجمته أو تقريبه إلى أقرب (واحد صحيح) ما تعوّد . ثم يواصل حمله بأمانة الوجود الخالق ليحتويه فيه فيقوله : ليس كما هو ، وإنما كما تخلقا (المادة المفككة ، والمقتحم المسئول) .

وهذا المستوى من الشعر الشعر ، هو أقرب المستويات إلى الحلم - الحلم ، وفى الوقت نفسه هو أكثر مستويات الشعر إنتاجا وقراءة (إنشاء ، ونقدا) . ولابد أن نلاقى مستويات عدة تختلف على مَدْرَج « التفكك - التخليق » ، تبدأ بالإملاء الفج (نوع سيىء من الأتوماتية) حيث أقصى التراخى واللامسئولية (مما أشك فى حسابه على الشعر أصلا - مقابل الرجز المرفوض كذلك فى أقصى الجانب الآخر) ، ثم يتدرج نضجا وولافا حتى يصل إلى قمته فيما يسمى « قصيدة النثر » (مع تحفظى على الاسم) التى تمثل أصعب وأخطر مرحلة من الإبداع الغائى المتحدى المسئول . وبين هذا وذاك قد نلقى صورا مختلفة من التفكيك والتعيين والرسم . . . الخ . على أنه من الصعب أن نفترض إلقاء مهمة إبداع القصيدة على القارىء دون الشاعر ، وكأنها مهمة المعالج فى مواجهة التناثر الفصامى (انظر بعد) .

٣ - ٥ مادة الشعر ، واللغة ، والكلمة :

يبدو لأول وهلة أن الشاعر « يقتحم ويهاجم » ابتداء ، محطِّما البنية القديمة ليولد بنية جديدة جميلة ومتفجرة معا . غير أن الأمر يحتاج إلى وقفة طويلة لتعرف طبيعة وتفاصيل العلاقة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبينه وبين الكلمة من ناحية أخرى ؛ إذ يبدو أن الشاعر لا يقوم بفعل الهجوم ابتداء ، بل هو يحمل مسئولية التفكيك منتبها ، وقد يستحثه إرادة ، وهو فى ذلك كالحالم - من حيث المبدأ - إذ نوقظه فى طور « البسط التنشيطى » ، فيسارع فى أثناء الاستيقاظ بلم مفردات حلمه من المادة المتاحة،فحكاياتها ، غير أن الشاعر يفعلها بوعى أعمق ، بل إنه يسهم فى السماح بالتفكيك فى وعى فائق يتمادى فيه ، فيحتويه ، والشخص العادى ، ليظل عاديا ؛ لا مبدعا ولا مريضا ؛ لا يفعل إلا أنه ينكر التفكيك ويتنكر له ، إلا فى التنشيط الاضطرارى فى الحلم فى أثناء النوم دون اليقظة ؛ فإذا حكى الحلم - فى حدود فرض هذه الدراسة - فإنه يستعمل مادة التفكيك فى سرعة فائقة ، وبإرادة متواضعة ، لا تصل عادة إلى الوعى اليقظ ، فيكون إبداعا فجا كما ذكرنا .

ونعود لمشكلة اللغة والكلمة والشاعر ؛ فإذا كانت اللغة هى البنية الأساسية التى تهتز وتختل وتعجز فى إحدى مراحل التنشيط البسطى ، فإن الكلمة هى التعبير الظاهر عن هذه البنية فى حالة اليقظة ؛ فَمَنْ الشاعر بين هذا وذاك ؟ لابد أن نفترض وعيا محوريا ، أو ذاتا موضوعية[٣٣] تتخلق باستمرار ، وفى الوقت نفسه لها استقلاليتها الجزئية التى تسمح لها بحوار جدلى مع مفرداتها فى بعض مراحل التفكك للولاف ؛ وبتعبير آخر يمكن أن نرى كم أن الشاعر هو الكلمة ، هو البنية المتخلقة ، فى لحظة ما ، كما يمكن أن نميز بتكبير بطىء أبعاد العلاقة المتعددة الأشكال بينهم ، ومراحلها .

تتخلخل البنية (اللغة) أصلا ، (تلقائيا ، وإيقاعيا) . وبمجرد تحمل « مسئولية الشعر » يتمادى التفكيك فى وعى يقظ - بل وعى فائق - مع بدايات التخليق جنبا إلى جنب . لكن المشكلة الكبرى تنشأ من وضع « الكلمة » فى هذه المرحلة ؛ إذ إنه بمجرد تفكك البنية القائمة تتحرر الكلمة من وصايتها ، أو من مجرد كونها مظهرا بلا كيان مستقل ، وتكتسب تلقائية طافية مستقلة متأبية ، فتمثل تحديا قائما بذاته فى مواجهة « مسئولية الشعر » ؛ والشاعر يراها قديمة دالة على ما لم يعُد يريده ، ثم هو لايجد أداة لقول ما يتخلق به - إذ يخلقه - سواها . وأحسب أن الكلمة ، إذ تهتز اللغة (البنية) من تحتها ، فتستقل ، تسارع بالبدء فى الهجوم دفاعا عن حقها فى البقاء كما هى ، بل عن حقها فى قيادة الكيان الكلى مستقلة ذات سيادة ، بلا تواصل

مع بنية تحتية كانت مصدرها ومبرر وجودها . فإذا استمرت هذه المرحلة فترة كافية حتى ظهرت فى السلوك ، وربما أصبحت صفته الغالبة : فهو الجنون . وهنا تصبح الكلمات - مستقلة ومتناثرة - تنبض بمعانيها الفاعلة كل على حدة ، فيتنافر بعضها مع بعضها فى لقاءات التصادم والصدفة ؛ وقد تأتلف فى تجمعات مؤقتة ؛ وقد تقود الكيان والسلوك - كلاً على حدة - إلى حيث تعنى : لحظيا وبإلحاح متحدٍّ ، لا يستطيع أن يتحمل عبأه المريض ، وقد يُعَبِّر المريض - فى نوع خاص من العلاج - عن ذلك مباشرة(٣٤) . وبتعبير آخر : فإن المجنون يستسلم للكلمة تقوده وتوجهه ، دون ارتباط بلغة ، فينهزم ، إذ تلعب الكلمات فى حرية مطلقة ، مستقلة عنه ، وعن أصلها وتاريخها ، على الرغم من احتمال تجمعات عفوية ، أو مشاريع مجهضة ، لتكوين بدايات بنيات جديدة .

المجنون يستسلم ؛ أما الشاعر : الشاعر يقبل التحدى ، فهو -بداية - يفرح بالخلاص من وصايتها القبلية (السرية التلقائية فى الحياة العادية) ، لكنه سرعان ما يجد نفسه فى مواجهتها ، وبشكل ما تحت رحمتها (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يقدر أن يتغافل مخاطر استقلالها ، فيبدأ الهجوم المضاد ، ومحاولات الترويض ، والكر ، والفر ، ويغلب تصوُّرٌ يفترض أن الشاعر مهاجم مقتحم مفتت للبنية والواقع الجاثم ، والواقع أنه - بوعيه الفائق - قد وجد نفسه فى قلب معركة مفروضة عليه (بعد إرادة السماح بها دون معرفة أبعادها ومداها - « وتضر إذا ضريتموها فتضرم ») . فإذا نجح الشاعر بعد جولات من الصد ، والمناورة ، والمخاطرة ، والإحباط ، والتصالح ، فالتوحد ، فإن علاقته بالكلمة لا تستقل عن البنية المتخلقة التى تعطى له ، ولها (=واحدا) الطعم الجديد؛ المعنى الجديد . وهذه هى القصيدة ، قيلت أو لم تقل .

ويبدو أن اللحظة قد أصبحت سانحة لتأكيد نقطة منهجية ، حين أعلن أن ذلك ليس استبطانا خاصا ، ولكنه نتاج رؤية متضافرة نابعة من موقعى الذى حددته منذ البداية (انظر بداية المقال) . وهنا غامرت بمحاولة لتوضيح الفرق بين الاستبطان (التأمل الذاتى) وبين المنهج الفينومينولوجى : حيث ناتج الخبرة ينشأ حتما من ممارستها ، وفى ممارستها ؛ فأقدمت - بعد كتابة هذا التنظير - على إعادة قراءة بعض محاولاتى السابقة(٣٥) ، وجمعت منها ما يمكن أن يوضح بعض معاناتى فى هذا المأزق ، فبدا لى أنى كنت أقوم بتسجيل معالم هذه المعركة بلغتها تلقائيا . على أنى عدت أتردد حين خفت أن تُختَزَل التجربة بفعل التجزىء ؛ ذلك أن المقتطف قد لا يُستوعَبُ إلا ضمن سياق القصيدة كلها ؛ ثم إنى تحرجت أن أقتصر على الاستشهاد بمحاولاتى المتواضعة دون ما يفوقها دلالة وعمقا ، ولكنى غالبت ترددى أملا فى أن يكون فى هذه المخاطرة بعض ما يحدد منهجى فى هذه الدراسة ، أو يوضح ما ذهبت إليه فى إجمال مركز :

(أ) يبدأ الهجوم من جانب « الكلمة » ، بعد الاستقلال ، نتيجة لاهتزاز البنية ، وفى الوقت نفسه يقفز قبولُ التحدى . وفورا :

« من يُنقذُنى من صفع الكلمات القاهرة المحفورة ،
من ركل حوافر تطعن فى الطبقات المستورة » .

العربة والجنية
١٩٨٢/٤/١٩

(ب) ينفصل المعنى عن قالبه ، فلا يعود يطابقه ، ويستسلم الشاعر ، أو يزعم ذلك ، لكنه يتربص ، ربما لينقَضّ :

« تهتز حروف الكلمات على طرف المعنى
تُهملنى ،
أتضور جوعا .
تتغافل عنى ،
أتراجع أطفو أتلاعب .
تتسانى ،
أرنو
أترقّب » .

(اللعبة والدوائر)
١٩٨٢/٥/٢٥

(جـ) مرحلة البحث عن لغة جديدة أصلا ، حتى لا يظل تحت رحمة الكلمة الآبقة ، وخوفا من أن تعود - متى عادت - كما هى ، تعزز كيان البنية القديمة الجامدة ، فتؤكد القهر ، وهذا محتمل إذا « تعطل الشعر » فلا يخرج من القديم إلا القديم (حتى لو رقص وزنا) :

« وصراخ أجنة أفكار تبحث عن ثوب ما سبق لأحد مَسَّه
ما وطأته الأحذية الألسنة القتلة
[لم تلد القطة - بيضاء بغير علامة - قططا رقطاء] .

(العربة والجنية)
١٩٨٢/٤/١٩

(د) يأخذ الحوار مع الكلمات المستقلة شكل إعادة التعرف ، والاستكشاف البكر ، فتمثل الكلمة عيانيا مغلقة على وعيه الجديد ، رغم أنها ترفع اللافتة نفسها :

« قلتُ بخبث الطفل الأبله إذ يتحسس جسد الكلمة :
ما معنى الخِسّة ؟ » .

(وجها عملة)
١٩٨١/١٠/١٤

(هـ) تحدُث شبه هدنة ، فيبدو كأن الأسلحة قد اختفت وسط غبار المعركة ، ويرتضى الاثنان التحكيم ، بالعودة إلى مرحلة ما قبل التشكل والوصاية ، المرحلة الكلية المتداخلة ، ولكن يبدو أن نتيجة المهادنة ليست إلا الفشل على الجانبين بحلٍّ وسط مشلول :

« خفتت أضواء الكلمة ،
وتلاشت أحرُفها داخل أصل الصوت النغمة .
فانقلبت همهمة غامضة المغزى
أذن فى الناس « بلال » أخرس . . » .

(وجها عملة)
١٩٨١/١٠/١٤

(و) يقفُ يرصد عملية الانفصال والمناورة ، وهو واثق - شاعرا - من استحالة المستحيل (العودة إلى البنية القديمة) ، مادام قد رعى التفكك بالسماح ، والمؤازرة ، والمسئولية ، وكأن المأزق هنا هو مأزق الكلمة وقد انفصلت عن لغتها ، ثم عادت تتحسس الطريق إلى التواصل المجهول المعالم ، مع لغة لم تولد بعد . لكن لا ينبغى أن

ننسى أن مأزق الكلمة ، هو هو مأزق الشاعر ، فلا يخدعنا تبادل الأدوار :

« تعملقتْ فى غابة الظلام والبكارة
وراء مرمى اليوم قبل مولد الرموز
. . . .
. . . .
تسللتْ بليل (مشمسٍ ودافىء)
تجمعت
تكاثرت . . . تسحّبت
[تباعدت أعمدة المعابد]
تآلفت ضفائر الظلام واللهب
. . . .
أضاءها - من جوفها - ظلامها
تلفعت بشالها القديم
تمنطقت بحدس أمسها
فأوسع الفرسانُ للبُراق
لم تسْرِ ليلا ، لاَ ، ولمَّا تَعْرج »

(ضفائر الظلام واللهب)
١٩٨٣/٢/٥

(ز) نعود إلى لقطة أخرى تعلن حدة المعركة ؛ فليستغن عنها (الكلمة) مؤقتا ، وليتوجه مباشرة إلى المعنى المتولد ، وليقبل تخلّق البنية الجديدة ، مؤجلا الكشف عنها خوفا من طغيان الأداة القديمة كما هى - إذا هو سارع باستخدامها قبل التأكد من معالم الوليد :

« تحتضن الفكرة معناها
يستأذن لفظ :
« يعلنها ؟ »
تتأبّى
تتململ
تهجَعُ فى رَحِم الفجر القادم
تتملص من قضبان الكلمة

(البراعم والأنغام)
١٩٨٢/٦/١

(ح) لكن ، ها هى ذى تلوح كلمة جديدة ، تشير إلى لغة جديدة (بنية جديدة) ، ولكنه لا يستطيع أن يتبين معالمها ، ولا يجرؤ على أن يستعملها دون أن يتعرفها ، فيستمر الحوار والتداخل ، يخاف من الجديد ولكنه يلاحقه ، ويتراءى أمل فى مصالحة :

« تجمّعَتْ ، تحدّتْ .
طرقتُ بَابَها ،
تمنّعَتْ .
. . . .
عاودتُ طرق بابها ، فلاحَتْ
. . . .
دفعتُها ، تملّصَتْ
هربتْ . . . لم تَدّعى أختبىء »

(الكلمة)
١٩٨٢/٦/٤

(ط) تتحقق مُصالحة ما ، دون أن يتم الامتزاج تماما ، ولكنها هنا لعبة « المولودَيْن الجديدين » يتخلق أحدهما من الآخر :

« أبوحها ؟ أرسلها ؟
أربطها فى رجلها ، الحمامة ؟
. . . .
تضمُّ نفسَهَا وتنزلق
تفر رجلى اليسارْ
من فوق سطحها
أقفز فوق رأسِها
تحملُنى
برفرف الهواء . . تمتزج
تنبت حولى الحروفُ . . أجنحة

(الكلمة)
١٩٨٢/٦/٤

(ى) قد يكسب « بالقاضية » ؛ فلا معركة ، ولا بنية جديدة ، ولا تناقض جدلى ، لكنها الشماتة فى لعبة ساخرة - خاسرة - : «نصنعُ كلمةْ ، نجمع أحرفهاْ من بين ركام الألفاظ،تتخلق من عبث الإبداع» :

« كومة أحرف
هبت نسمه
فتزحزحت الأشلاء الملتحمه
تتجاذب أطراف الأجنحة المكسوره
ترتسم الصوره
. . . .
تتراجع « غين » تسقط « نقطة »
تنقلب « الغين » إلى « عين » مطموسة
- لابد وأن ترقد وسْط الكلمة -
أبدلَتِ الموضعَ باستحياء
حتى تأتىَ أوّل مقطع
حتى تبصر من ذا القادم
(لم يحضر أحد أصلاً)
جرجرت الياءُ الآخر « ذيل الخيبه »
جاءت تترنحُ من طعن « الألف المهزة »
(شبقٌ منفردٌ يقذفُ بفُتات اللذة)
فتوارت خجلا وسط الزحمة
صارت ياءً منقوطه
تتراجعُ تلك الأحرف دون مفاصل
تتحدى الألفاظ اللامعة المصقوله
(الحرية ، أو حكم الشعب العامل ، أو عدل السادةِ أوحُب الزوجة) ».

(لعبة الأحرف المتقاطعة)
١٩٨١/١٠/١٤

(ك) لكن إذا نجحت الكلمة القديمة فى أن تجاوز ذاتها ، فى الشاعر ، فهى القصيدة :

« أمضى أغافل المعاجم الجحافل
بين المخاض والنحيب
أطرحنى
بين الضياع والرؤى
بين النّهى والعدم
أخلق الحياة/أبتعث
أقولنى جديدا
فتولد القصيدة » .

(ياليت شعرى ، لست شاعرا)
١٩٨٣/٩/١٤

٣ ـ ٧ وبعد ؛

إذن لم تكن استبطانا أصلا ، وإنما معايشة قديمة قبل التنظير وبلا قصد مباشر له ، ثم قراءة لاحقة فى خبرات آتية من المنبع نفسه مع اختلاف صورها . على أن هذا الاستشهاد ليس هو الخبرة ذاتها ، وكأن الشاعر قد رأى هذا المستوى الأعمق ، لكنه بدلا من أن يغامر بالدخول فيه تماما ، وقف يصفه تفصيلا . وجدير بى أن أعلن شعورى بالقصور ـ حتى الآن ـ عن خوض المستوى الأعمق مباشرة ، ربما دخلته فلم أصبر عليه ، ولم أحتمل مسئوليته ، فاكتفيت برسمه . نعم ، عاجز عن ادّعاء معايشة التجربة ـ كما أتصورها ـ حتى النخاع ، ولكنى لا أستبعد أنى أحد شهودها ، وأحسب أنى سأحاول من جديد حتى أجدنى هناك ، أو يأتينى رأى آخر محتمل[٣٦] .

٣ ـ ٨ المستويات الأخرى

بدءا مما أسميناه « أقصى الشعر » ، حيث الهجوم ، والسماح ، والمسئولية ، والتعيين ، والتناثر/اللاتناثر ، والصورة الدائرة حول محور يتخلق ، نتدرج إلى المستويات الأقرب فالأقرب من وعى اليقظة ولغته ، وكلما ابتعدنا عنه ، ابتعدنا كذلك عن أوجه الشبه بـ « أقصى الحلم » ، وتحورت العلاقة بالحلم إلى علاقة غير مباشرة .

وأعترف ابتداء بأن اجتهادى فى هذه المنطقة هو مجرد إشارة محتملة لا أتمسك بها كثيراً ، وفى الوقت نفسه لا أتردد فى تسجيلها .

يقع « مدرج الشعر » ـ مثل مدرج الحلم ـ من أقصى الشعر حيث ما ذكرنا ، إلى الأرجوزة (التعليمية ـ عادة) التى ليس فيها من الحلم الا إيقاعه الفسيولوجى الراتب ، ولكن قبل أن نعرض العلاقة المتصورة بين الحلم (بكل أبعاده) وبين هذه المستويات الأخرى من الشعر ، دعونا نتذكر أن الحلم هو : « إيقاع » ، و « تكثيف » ، و « تفكيك » و « تناغم » فـ « ولاف (جزئى) » فى آن ، وكأن كل واحد مما يقال له شعر يأخذ من الحلم ما يناسبه .

(أ) ثمة شعر محرك (أو محرّض) يستوعب طاقة التنشيط الإيقاعى مع حدة الدفعة البدائية (دون مادة المعلومات المثارة ، أو فرصة تشكيلها تشكيلا جديدا) فيفرغها فى قالب اللغة السائدة ، ويحسنها بأنغام الناس المألوفة ، ليجعلها طاقة دافعة لغيرها من السلوك . وهذا ما يسمى أحيانا « شعر الثورة » أو « الشعر فى خدمة الثورة » ؛ وهو أمر مختلف تماما عن « الشعر الثورة » .

(ب) وثمة « شعر جميل » ، سخّر طاقة التنشيط الإيقاعى الأولية للحلم (دون مادته ـ معلوماته المتناثرة) لخدمة التوازن (الهارمونى) فنتج ما هو تناسق جمالى دون دفع خاص فى اتجاه بذاته ؛ وكأن هذا النشاط « التنسيقى » لم يأخذ من الحلم إلا انتظام النغم ، وتوازن النّسب ؛ فهو شعر جميل ، لا أكثر ولا أقل .

(ج) وثمة شعر مركز ، احتوى من الحلم روح التكثيف ، ودفقة الجرعة ، وهو فى الوقت نفسه يواكب جرس الإيقاع الراتب ، فيجمع مساحة من المعرفة فى قول كالطلقة المضيئة الراقصة معا ؛ وهذا شعر الحكمة .

(د) وثمة شعر (ليس شعرا أصلا) يقول الكلام السردى نفسه ، (ولا أقول النثر) ، ولكن فى نظم مزركش ، فليس له من الحلم الا إيقاعه الراتب المكرر ، الذى يُعلى صوته سجع مسطح ؛ وهذا هو الرجز ، الذى يزداد بعدا عن الشعر إذا كان تعليميا .

وهذه الأنواع كلها ليست لها علاقة بالحلم المحكى من مادة منشطة متناثرة فى صور مكثفة متلاحقة ، ودائرية ، لكن علاقتها تقتصر على استعمال طاقة التنشيط البدائية بما يمثله الحلم من نكوص إلى الإيقاع الأولى المنتظم ، الذى هو صفة ظاهرة فى إيقاع نشاط الحلم ، ثم استعمال هذه الطاقة بإفراغها فى اللغة السائدة ، لترسل بدفعها ذى الإيقاع الراتب رسالةً مركزة أو جميلة إلى المتلقى المستمتع ، وكأن نشاط اليقظة قد تصالح مع دفع الحلم وإيقاعه ، ليصوغا جمالا منغما ، ينهض بديلا مسالما عن تحمل خوض الشعر الشعر .

٣ ـ ٩ الوزن فى الشعر :

تجرنا الفقرة الأخيرة بداهة إلى موضوع موسيقى الشعر الراتبة المسماة « الوزن » . وحيث إننا بدأنا بتوضيح كيف أن النشاط الحالم (والوجود الحيوى/البشرى فى مظاهره الأولية) هو إيقاع نوابى منتظم ، فإنه يحق لنا ـ تماديا فى المقارنة ـ أن نرى الإيقاع الشعرى الراتب وهو يعلن ـ بشكل غير مباشر ـ موقع الشعر من هذا النسق الحيوى المبدئى (أو البدائى) . وهنا يطل تناقض عنيف ؛ إذ كيف يكون الشعر قمة التوليف بين أقصى الفجاجة وأقصى النضج ؟ وكيف يكون عليه فى الوقت نفسه أن يلتزم (بحسب قول التقليديين) بهذا الإيقاع البدائى ؟ وفى محاولة لتجاوز هذا المأزق ، خرج « الشعر الحديث » يتحرك ويتحدى ؛ إذ يحاول استيعاب الإيقاع ، ولكنه يسمح لنفسه بتنويعه وتطويعه ، ثم يتدرج السماح الملتزم بشكل أو بآخر ، وكأن الشاعر الحديث الذى لا يزال يلتزم بوزن ما ، إنما يتجول فى دوائر مراتب الإيقاع البدائية بما تهيئه من نغم راتب ، ليؤلف منها ما يشاء بقدر مسئوليته وحاجته فى خلقه لتشكيلات الزمان والمكان فى إبداعه الشعرى . ولكن ماذا عن شاعر غاص إلى مركز الدوائر حتى تخلص من حتم متابعة الإيقاع ؟ ألا يعفيه هذا التمركز (والنغم من حوله ، فهو فى بؤرته) من أن يكون تابعا مطيعا لرتابة النغم ؟ وهو فى الوقت نفسه يعيش كل الأنغام ، يشحن بها لغته الجديدة المصورة ، دون التزام بحركة راتبة مكررة . هى مخاطرة بلا أدنى شك ؛ إذ قد يصعب التمييز ـ إلا بجهد خارق ـ بين من يعيش خارج الدوائر بلا

نغم أصلا ، ويبن من اخترق الدوائر حتى تمركز فى بؤرتها . ولن ينقذنا من هذا المأزق إلا أمران : الأول : أن نراه ، أو ينمو إلى علمنا أنه ، يحذق الرقص إن أراد[٣٧] ؛ والثانى : أن نغامر بالإنصات إلى الموسيقى غير الراتبة وغير المكررة وغير الإيقاعية ، فى اللوحة الشعرية الحديثة .

٣ - ١٠ الحلم يكشف دون استئذان ، والشعر كذلك :

بيّنا تحيّزنا نحو رأى يونج ، وعلم نفس المعرفة ، فى أن الحلم كشف ، وتفكير خاص ، ثم افترضنا أنه إبداع مكثف ، وهو بذلك إضافة لما هو الحالم ، وكأن الحالم لو أحسن استيعاب ما يقوله حلمه (دون تفسير مباشر ، أى دون وصاية من معرفة سابقة) لاندفع — بما هو حلم إلى التمادى فى مسيرة النمو والتكامل . ومن هذا المدخل يمكن أن نقبل مقولة أسبقية الشكل على المعنى فى أقصى الشعر ، وكيف أن البنية الجديدة تتخلق ، ثم يلحقها ما تعنيه ، أو بتعبير أدق : ثم تتكشف عما تعنيه ، وكأن الشاعر هو أول من « يقرأ شعره ليتعرف من خلال إنتاجه المسئول أعماق نفسه » ؛ يفعل ذلك وهو يستكشف ذاته مثلما يفعل القارىء الغريب ، وأكثر . ولكن هذا لا يعنى إطلاقا أن الشعر « يخرج » من الشاعر ، وإلا كان حلما أو جنونا . وإنما نريد أن نؤكد أن الشعر — بكل المسئولية ، وفى وعى فائق — « يقول » الجانب الآخر ، وبلغة أخرى . وهنا يجدر بنا أن نُحَذِّر من فرط الوصاية من جانب الوعى اليقظ على مُسَوَّدات الشعراء ، وقد يجدر بنا أن نوصى بدراسة جديدة للمسودات ، ومقارنتها بالشكل النهائى للقصيدة ، لنميز ماذا تم فى مرحلة الحبكة Elaboration ؛ هل كان استيعابا ولافيا للدفعة المكثفة المبدئية (التى قد تقابل « الوثبة » أحيانا) ، أم كان فرط وصاية ؛ وبتعبير آخر ، هل تحمل الشاعر تَفَجُّر وعيه الآخر فى وعيه اليقظ إلى وعيه الفائق ، فتمادى فى اتجاهه وتخلّق بما كشف ، أم أنه فرض وصايته ، وزركشه حتى أخفاه ؟ ولكن كل ذلك خارج عن نطاق هذه الدراسة ، اللهم إلا فيما يخص وجه الشبه بالحلم ، من حيث إن الحلم/الكشف/المعرفة/الإبداع المكثف ، يسمح لصاحبه بتعرف نفسه — دون تفسير وصى . كذلك القصيدة/الكشف/المعرفة/الإبداع المكثف ، حيث ينبغى ألا تُفَسَّر بما يترجمها إلى . . . ، ولكن بما يوازيها ويواكبها ، ويتحاور معها .

٣ - ١١ الحلم والشعر والجنون :

وإذا كنا قد اختتمنا رؤيتنا لما هو حلم بالإشارة إلى علاقته بالجنون ، فإن مثل هذه المقارنة أمر أوجب هنا ، خاصة وقد لاحظنا كيف يُسْتَعْمل لفظ الجنون استعمالا فضفاضا ، حتى ليزعم شاعر بجنونه تعبيرا عن حرصه على حُرِّيَةٍ أرحب[٣٨] . وقد سبق أن أشرنا إلى تَوَحُّد نقطة الانطلاق بين الحلم والإبداع والجنون ، ومن ثم يزداد وجه الشبه بين الثلاثة فى المستوى الأول ، ثم تفترق السبل . على أن الحاجة التى تميز الجنون من الإبداع تصبح أشد إلحاحا إذا كنا نواجه الإبداع الشعرى من النوع الذى استطاع أن يتحمل التنشيط الداخلى فى مستوياته الأولى فيحتويها ويلقى بها — كأنها كما هى — فى مواجهة وعينا السائد فى اليقظة . وأكتفى هنا بعرض جدول للمقارنة . (انظر الجدول رقم (١)) .

٤ - الحلم والإبداع الروائى :

٤ - ١ فن القص وطور البسط :

إذا كان الحلم إبداعا مكثفا فى جزء من ثانية إلى بضع ثوان ، ثم كان الشعر إبداعا أرقى (مازال مكثفا) فى بعد زمنى أطول ، فإن القص قد يضيف رؤية على مساحة أطول أو (و) أعْرَض ، ولكن يبدو أن المسألة فى الرواية — للمقارنة — هى أعقد وأبعد ، وبخاصة إذا حاولنا تطبيق فكرة أن فعل الإبداع المكثف إنما يتم فى طور البسط ، وهو الأقصر فى دورة النبض الحيوى . على أن ثمة ما يشير إلى مدخل مناسب لتطبيق بعض فرضنا بعد تحويره إلى ما تفرضه علينا المفارقة . يقول إدوار الخراط :

« الزمن الفعلى لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة ، فى الغالب ، اتصالا لا ينقطع ، وبحدة ، وتحت ضغط ، وفى حالة من التوهج تجعل الزمن غير محسوب ، أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أى عملية التخلق ، والاحتشاد ، والاستعداد ، والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . . »[٣٩]

ولنا هنا وقفة طويلة ؛ فبرغم أن الحديث كان عن القصة القصيرة ، فإن تعبير « تجعل الزمن غير محسوب » لابد أن يفتح لنا باب عَدّ الزمن الإبداعى غير قابل للقياس العادى ؛ فالزمن هنا « حالة وعى خاص » وليس وقتا ؛ إذ يبدو أن الروائى يستحث البسط فى وعى فائق ، بطريقة أكثر سلاسة وانسياقا ، لكنها هى هى « اللحظة » . ولا ينبغى أن نتصور أنه : مادامت كتابة الرواية تستغرق وقتا طويلا ، فهى كذلك . لا ، بل إنها — دائماً — لحظة ، كما أنها — فعلا — بسط ، لكنها لحظة ممتدة ، مُوَلِّدَة ، متفرعة ، مستثيرة ؛ ذلك أن استمرار استثارة البسط (هذه اللحظة) إنما يتولد من واقع ناتج فعل الإبداع ذاته ، أى أن الفكرة (المعلومة) إذ تجذب خيط السرد فينشط التحريك إنما ترتد لِتُوَسِّعَ دوائر التوليد المتلاحقة ، فينسج منها المبدع ضفائر سرده بتوجُّه عام لا يحدده — ظاهرا — إلا إطار مبدئى ليست له حدود ثابتة أو مُحكمة . وتظل الحركة بين السريان والإثارة العائدة ذهابا وعودة ، حتى يكتمل العمل دون التزام بالإطار المبدئى ، لكنه دائماً يدور حول تَوَجُّهٍ مِحْوَرِىٍّ أساسى (عادة لا يكون ظاهرا منذ البداية) . وطوال هذه الرحلة يظل الزمن الإبداعى هو وساد الوعى الفائق المرتبط بحالة بَسْط أصبحت — فى الرواية أكثر بكثير من الشعر — تحت تحكم شبه إرادى ، حيث يستدعيها — يستحثها — كلما جلس إلى عمله من جديد ، وكأنها « ذات اللحظة » من حيث النوع مهما أشارت عقارب ساعة الزمن العادى . وبأسلوب آخر فالرواية غير الشعر من حيث طول النفس ، وتضافر الأحداث ، وتسلسلها ؛ وهى كالشعر من حيث إنها بسط فاستيعاب مسئول . وكلاهما ولاف يتخلق من مادة حية مستثارة حقيقة وفعلا (لا من نسج الخيال الوصى ، إلا فى العمل الضعيف وهذا لا يعنينا فى دراستنا هذه) .

وهنا لابد أن نشير إلى أن القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، ليس بينها فرق فى النوع ، وإنما فى المساحة ؛ فـ « القصة القصيرة كلية كثيفة كأطول الملاحم »[٤٠] — حيث إن كلا منها يمثل شكلا ممتدا من

استيعاب تنشيط البسط الحيوى على مدى زمنى أرحب ، أو قل على مساحة وعى أشمل .

ثم نقف ثانية عند قول « الخراط » - « إن عملية الخلق ، والاحتشاد ، والاستعداد ، والتشكل ، قد تستغرق سنوات طويلة » ، فننبه إلى استعماله أسلوب الترجيح لا الجزم (قد) ، فنشك فى رؤية العمل بعد تمامه وكأنه كان جاهزاً « هناك » ، أو كأنه كان « دائما » هناك ، فهذا قد يشبه ـ إلى حد ما ـ ظاهرة : سَبْق التوقيت ، التى نقابلها فى بعض الممارسة الإكلينيكية[41] . على أن هذا القول ليس ادعاء لا أساس له ، بل إنه قد يكون مفيدا ـ أو لازما ـ أن يشعر المبدع بجذور منابع عمله ، لكننا لابد أن نُفَرِّق بين الاستعداد والاحتشاد من ناحية ، وبين التخلق والتشكل من الناحية الأخرى ؛ فأما أنها « كانت هناك » فهذا صحيح ، فقد كان ثمة استعداد واحتشاد فى طور الاستيعاب والاحتواء ، ثم يأتى التخلق والتشكل فيُوَلِّدان من المادة المُنَشَّطة بالبسْط المستثار ، ما هو إبداع مُحدد المعالم . وهذا التصور الممتد فى الزمن الماضى إنما يبدو لازما نتيجة صعوبة تعاملنا مع وحدات الزمن الأصغر فالأصغر ، بوصفها قادرة على تخليق الولاف الإبداعى هكذا فجأة ، لتتبعها عمليتا الصياغة فالحبكة ، بالصورة الإبداعية القادرة على احتوائها . كما أنه يعلن ـ بشكل ما ـ العملية الإبداعية الصامتة المتواصلة فيما يوازى بعض ما ذهبنا إليه .

٤ - ٢ الواقعية « البيولوجية » ، والإبداع الحيوى :

نقطة أخرى مهمة ، بشأن فن القص وما يسمى بالواقعية ؛ فقد يكون مفيدا أن نؤكد هنا ما ذهبنا إليه سابقا من أن صور الحلم ليست أساسا نسج خيال ، ولا هى رد ما هو « مفاهيم » إلى ما هو « هلوسة » ، ولا هى تعيين نشيط[42] لصياغة المفاهيم فيما هو مُجسد عيانى ماثل ، ولكنها واقع حى نابع من تنشيط فعلى لكيانات حية[43] ، حقيقة أنها ليست مستقلة ذات حدود واضحة ، أو كيانا

الجدول رقم (١)

الحلم	الجنون	الإبداع (فى الشعر كمثال)
(١) تنشيط داخل .	تنشيط داخل .	تنشيط داخل
(٢) تفكيك وبسط مناوب (محدود المدّة ذاتىّ التوقف)	تفكيك وبسط منافس (مقتحم مجهول المدى)	تفكيك وبسط مقتحم / مناغم (معاً) (فى شوق تطورى يتحدى)
(٣) الحلم بالقوّة . (البسط التلقائى الدورى)	مشروع الجنون (لا يوجد ما يسمى « الجنون بالقوة » إلا إحصائيًا ، ولكن بالنسبة للفرد فيستحيل افتراض ذلك ؛ لأنه ما لم يظهر فى السلوك فهو « حلم بالقوة » ، « أو قصيدة بالقوة » . . من يدرى ؟)	القصيدة بالقوّة . (ولاف تمّ ، ولم يُعلن ، قد تظهر نتائجه فى غير مجال الإبداع المعلن إنتاجاً محددا ، وإنما فى مجال النمو الفردى ، أو حتى طفرة النوع .
(٤) الحلم « كما هو » (الحلم الفعلى) [التقاط مادة البسط والتناثر كيفما اتفق ، مع أقلّ قدرٍ من التحوير = ربما بالتسجيل الفورى] .	ظهور التناثر فى السلوك والفكر ، مع بعض صواعق الداخل : المتباعدة عادةً ، مثل « الضلالات الأولية » Autoctonus Ideas	القصيدة المسَوَّدَةُ (أو الإبداع الفجّ) (أو الجرعة الأولى . . وقد تظلّ الأخيرة فى بعض الشعر) .
* « الكلمة » تقوم بدور ثانوى ، و « اللغة الصورة » (لا المصورة) هى الأصل .	* الكلمة منفصلة تقود : عشوائياً فى العادة .	* « الكلمة » مستقلة تتحدى وتتحاور وتتآلف جزئيًا .
(٥) الحلم المحكى (مع بعض التنبيج والوصل)	الجنون المتماسك نسبيًا مع بعض الضلالات الثانوية والانفعالات المناسبة للمحتوى الشاذ .	القصيدة المحبوكة . Elaboration « الإبداع المحكم » (المسودة تُخلّق بالإحكام دون أن تتوارى) .
(٦) تفسير الحلم بواسطة الحالم (الدفاعى) أو حتى « التحليل النفسى » (تغطية الحلم الحقيقى) .	الضلالات الثانوية والإسقاط على العالم الخارجي والتبرير (تغطية التناثر المبدئى بنوع آخر من الجنون)	تشويه القصيدة بالوصاية الشكلية أو الالتزام القاهر .
(٧) قراءة الحلم « ما يسمى خطأ بتفسيره » (إعادة إبداعه) .	قراءة الجنون (تفهُّم لغته والنظر فى غائيته أكثر من أسبابه وأعراضه ، أما إعادة إبداعه فهو بالمواكبة العلاجية لتحويله إلى حلم أو إبداع	قراءة القصيدة (إكمال إبداعها ـ « لا الحكم عليها » ـ بحوار خلاق) .

ثابتا ، أو مثولا دائما ، لكنها كيانات « واقعية » تُقَلْقِلُ فتتحرك ، فتتداخل ، فتتكَثَّف ، فتتخلق . ويكون العمل الروائى واقعيا بقدر ما هو موضوعى ؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وثانوية دور « الخيال » (بالمعنى السلبى الذى شرحناه من قبل) ، لصالح عمل الولاف الإبداعى مباشرة من هذا الحشد الهائل الزاخر من عالم الواقع الداخلى (الذى هو هو الواقع الخارجى والتاريخ بشكل ما) (انظر هامش رقم ١٨) ولابد أن أذكر هنا بعدم التناسب الحتمى بين الواقعية البيولوجية (ودعنا نسمها كذلك) والأدب الملتزم (بالمعنى التقليدى المرتبط بإيديولوجية ظاهرة ، أو هدف معلن مسبقا) ؛ فالأولى تخليق من واقع حى (تمثل الخارج فى الداخل) والثانى أدب موجه من ظاهر شبه ثابت ، موصى عليه من وعى اليقظة ؛ الأولى توجه حول محور حركى مغامر ، والثانى جذب تعسفى فى اتجاه محدد .

٤ - ٣ المنطلق والموقف الدائرى (مرة أخرى) :

ثم ننتقل إلى بعض ما يوضح العلاقة بين « فن القص » و «الحلم» فنقتطف ما نأمل به أن نوفى بغرضين : الأول ؛ أن نؤكد ما ذهبنا إليه من أن الحلم إبداع ، حيث يستطيع الراوى الجيد أن يؤلف حلما فى السياق الروائى هو كنظام الأحلام المروية على مختلف مستوياتها . والثانى : أن نظهر ما فى بعض الفن الروائى من وجه شبه بإبداع الحلم كما شاع وصفه .

كما لا ينبغى أن ننسى أننا فى الموقف الدائرى نفسه ؛ إذ إننا حين نحاول أن نثبت أن الحلم إبداع كالرواية ، قد نثبت أيضا أن العكس صحيح .

ونبدأ مرة أخرى من « فرويد » إذ يقول :

> «لقد عثرت بالصدفة فى رواية «جراديفا . ف . يتزن» ، على أحلام متعددة ، خلقها المؤلف خلقا ، ولكنها كانت مع ذلك صحيحة كل الصحة فى بنائها ، وأمكن تفسيرها ، كما لو كانت (أحلاما) تصدر عن أشخاص حقيقيين ، ولم تكن من بدع الخيال . وقد ذكر لى المؤلف ردا على سؤال من جانبى أنه لم يكن يعلم شيئا عن نظريتى فى الحلم . ولقد اتخذت من هذا التطابق بين مباحثى وخلق الكاتب شاهدا على صحة تحليلى للأحلام »[٤٤] .

ألا يدل هذا المقتطف نفسه على العكس تماما ؛ أى ما يطابق ما ذهبنا إليه حالا ؟ ألا يدل على أن الحلم ليس حلما بالمعنى التقليدى الشائع ، وإنما هو إبداع الشخص العادى ، بشكل تلقائى مكثف ، من وحى ما كان يتحرك داخله فى لحظة رصده ، فحكايته ، أو تسجيله ؟

وللإجابة عن ذلك سوف أقدم بعض الاستشهادات التى رأيتها مناسبة لتحقيق غرض هذا الجزء من الدراسة . وسأكتفى فى الانتقاء بالأعمال التى قمت بقراءتها كتابة (نقدا) ، ما نشر منها وما لم ينشر .

٤ - الرواية « كنظام » الحلم :

(أ) نبدأ بأفيال فتحى غانم ، بما هى نموذج للرواية التى وقعت على الحدود الفاصلة بين حالتين أو أكثر من مستويات الوعى ، وفى الدراسة التى عنونتها : « الموت . . الحلم . . الرؤية ، (القبر/ الرحم) »[٤٥]، قدمتها بوصفها عملا شديد التكثيف ، كثير التداخل ، مفرطا فى الاستطراد . ويقع هذا « القبر/ الرحم » فى الطبقة الأعمق من « الوعى الفردى » و « الوعى الجمعى » على حد سواء ، حيث يسقط الزمان (بمعنى التتابع المسلسل) ، ويسقط المكان (بمعنى الحدود والمواصلات معا) ، فلا تبقى إلا كيانات متقابلة دائرية مغلقة ، تبحث فى سرية عن نقطة تَفَجُّر جديدة . وقد ردد الكاتب فى أكثر من موقع أن الأحداث تقع بين الصحوة والنوم : « فالكاتب يعلن فى مباشرة غير ضرورية نوع هذه الرواية ، وهو نوع من الرؤيا التى تفتح أبواب الخبرة الفردية المختزنة ، وتعيد التأليف بينها فى بنية جديدة »[٤٦] . ثم انظر إلى يوسف وهو يعلن مباشرة ما أوضحناه بشأن الحلم من أنه وظيفة معرفية :

> « الخطر الحقيقى أنى مازلت أفكر . لقد جئت إلى هذا المكان لأتحرر من هذه الأفكار التى تتربص بى »[٤٧] .

إنه هرب من التفكير العادى إلى تفكير « آخر » ، غير أن هذه الرواية التى تواصلت بكل المقاييس المعروفة للحلم ، وبخاصة من حيث « التكثيف » و « فقدان الزمن » و « دائرية الحركة » ، كانت فائقة الحبكة ، حقيقة كانت خيوطها كثيرة ومتداخلة ، لكنها خيوط متينة ومتصلة ، بل شديدة الطول والتعقيد المنظم ، وهى بهذا الوصف الأخير تبتعد قليلا أو كثيرا عن مستوى الحلم الأعمق ، حيث إن الكاتب خفف جرعة ما هو حلم بنسج روايته فى نسيج منمنم متين ، حبك به التناثر ، وسَلْسَلَ الأحداث حتى كادت معالم الحلم تختفى .

(ب) فإذا انتقلنا إلى تجليات الغيطانى[٤٨] ، وهى عمل بين الرواية والسيرة الذاتية والشعر ، وجدنا أنفسنا صراحة فى جو الحلم ، حيث « النائم يرى مالا يراه اليقظان »[٤٩] ، وحيث التفكيك والانسلاخ يُعْلَنان صراحة :

> « . . ففصل رأسى عن جسدى . . فصرت أنظر إلى جثة نفسى . . »[٥٠] .
>
> « أصبح لى ظلان بعد أن كان لى ظل واحد . . . ، لكن بدت ذراعى غريبة عنى ، خاصة يدى »[٥١] .
>
> « وأنا رأسى مقطوع بلا جسد ، لكننى رأيت جسدى يمضى أمامى ، أمام أبى . . يتصل برأس ليس هو رأسى . . وحن رأسى إلى جذعى ، ورقت هامتى لجذرى . . »[٥٢] .

وهنا نرى قدرة التحمل الإبداعى لمواجهة تفكيك فعلى لصورة الجسد (بل للجسد إذ هو كيان داخلى) ، مما لا يحدث إلا فى المراحل الأولى المقابلة لتنشيط الحلم . لكن المبدع الذى يتحمل مواجهة هذه المرحلة المبكرة ، فيستطيع أن يحتويها فى نسيج أكبر ، هو غير من يسارع بضمها ، أو رتقها بخيال مفكر لامبدع . على أن التجزىء كان أحد صور التفكيك المكررة ، لكن ثمة إعلان لنوع آخر من التفكيك حيث تتباعد الكيانات مستقلة :

> « كأنى قسمت إلى عدة أشخاص يحركهم عقل واحد . . »[٥٣] .

وتبلغ درجة التكثيف أكثر ما تبلغ فى تعدد الكيانات الوالدية ، التى ظلت تحيط به وتباركه طوال التجليات ، بل إن وثوقه من دعم هذه الكيانات الوالدية هو الذى سمح له بالتجلى دون خوف ــ معوق ــ من شدة التناثر ، وكانت « الكيانات الوالدية » جماعا من الأب الفعلى

(والد بالدم) و « عبد الناصر » ، « وإبراهيم الرفاعى » و « محيى الدين بن عربى » ، ثم « الحسين » و « السيدة زينب » .. الخ .

وأخيرا فقد كان الزمن ، طوال أغلب التجليات ، هو الزمن المتجاور ، الذى أشرنا إليه ، وبالنص :

« فكيف الحال فى التجليات حيث تتجاور ، وتتضفر البدايات والنهايات .. » .

« .. عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا ، وأن الأوقات لا تتغير كما عهدت ، وإنما تتجاور متتالية .. »[٥٤] .

وأحيانا يعلن دوران الزمن مباشرة :

« تدور الأيام فى الأسابيع ، والأسابيع فى الشهور .. »[٥٥] .
وتصبح الأماكن فى متناول المتجلى معا :

« فرحلت إلى عدة أماكن فى وقت واحد »[٥٦] .
ويستمر التكثيف الحلمى . وتستمر معالم الحلم وتشكيلاته طوال التجليات ، اللهم إلا حين يقترب الكاتب فى حماسة عالية الصوت من تحيزاته العقائدية ، فتغلب الخطابة ، ويتوارى الحلم كثيرا أو قليلا .

(جـ) وفى قراءة لعمل آخر : « ليل آخر » لنعيم عطية[٥٧] ، نواجه عالما داخليا صرفا : « لا شىء من الخارج ، كل شىء من الداخل ، لا شىء من الخارج »[٥٨] . والداخل هنا هو وعى العمق : « .. أغلب الظن أنى على عمق كبير من سطح الأرض .. »[٥٩] .

وهذه الرواية تعلن تفككا إثر محنة ، انهارت معها القشرة القرنية :

« .. فتوقف الزمن ، وأغلقت الدوائر ، فانطلق المحتوى .. »[٦٠] .

ويظهر فى هذه التجربة كيفية المواجهة بين الكيانات التى دب فيها النشاط ، والتى لم تتباعد ، تناثرا واغترابا ، وإنما تداخلت مواجهة ، فتكثيفا . ويظهر التكثيف فى هذا العمل بشكل خاص فى تداخل الضمائر[٦١] ، وكل هذا بعض من معالم الحلم بشكل أو بآخر .

(د) وتمثل « مائة عام من العزلة » (جابرييل جارثيا ماركيز)[٦٢] مزيجا متوازنا من قوانين الحلم وقوانين اليقظة ، يتمثل ذلك مثلا فى حضور الموتى ، وإحيائهم ، فى مقابل وقائع الحرب والزواج المحددة ، كما يتمثل فيما أسماه س. سيجر « الزمن الحسابى » فى مقابل : زمن الذاكرة[٦٣] ؛ وهذا ما يقابل ما سبق أن أشرت إليه تحت اسمى « الزمن التتابعى » فى مقابل « الزمن الترابطى » .

ومن ناحية أخرى فإن الرواية تؤكد معنى الواقعية كما حددناه هنا (الواقعية البيولوجية) مثلا : أن الموتى (ملكيادس ، أو برودينسو أجويلار) أحياء ؛ فوجودهم بوصفهم معلومات فى المخ هو كيان قابل للتنشيط ، فهو « حقيقة بيولوجية (ليس ذكرى تجريدية) تظهر فى «الحلم » ، والإبداع الروائى ، بنفس الوضوح والمباشرة»[٦٤] .
كذلك فإن اعتبار الأشياء عوالم حية ، هو أيضا من القبيل نفسه . لكنى أقتطف هنا مقطعا مهما يعلن قدرة الكاتب على تعرف المخ ، من داخل ، بشكل عيانى مباشر ؛ الأمر الذى يحدث فى عمق الحلم دون حكايته عادة . وقد أسقطه جارثيا ، محتوى ووظيفة ، إلى الخارج ، مجسدا فى الواقع ، وذلك حين أصاب القرية وباء الأرق ، وما ترتب عليه من مضاعفات فقدان الذاكرة ، وتعليق لافتات للتعرف .. الخ

فكان كمن يسير فى كواليس المخ بما فيها من كيانات حية متحركة :

« وأخذوا يرون فى هذه الهلوسة ، وضوح الرؤية المخيف للصور التى تكوّن أحلامهم ... بل أخذ كل منهم يرى صور أحلام الآخرين حتى لكأن البيت امتلأ بالزوار .. »[٦٥] .

وإن من يراجع ما ذهبنا إليه فى الحلم لابد أن يستلهم ما ينبغى .

(هـ) ثم نطرق باب نجيب محفوظ فنراه وقد تجول فى طول إبداعه وعرضه ، بما هو حلم ، وفيما هو حلم ، على كل مستوى ، من : القصة الحلم ، إلى اللقطة الحلم ، إلى الحلم فى القصة ، إلى الحلم التنبؤى ، إلى الحلم الأضغاث ، مما يحتاج إلى دراسة مستقلة . وقد يكون مناسبا أن أقتطف من قراءة مجموعته : « رأيت فيما يرى النائم »[٦٦] ، أن « الحلم ليس وجوداً سلبيا ، كما أنه ليس نفيا للوجود ، لكنه وجود آخر ، وجود مناوب ؛ فالإنسان ليس هو ما يعى ، وإنما هو ما يتكامل بتوليفه من مستويات بعضها فى « مركز وعى اليقظة » ، وبعضها على هوامش اليقظة ، والبعض منها فى وعى الحلم ، والبعض الآخر فى وعى النوم (بلا حلم) » .

ونجيب محفوظ يعلمنا من خلال حدسه الفنى وقدرته الروائية أن الحلم هو وجود كامل فى ذاته ، قائم بذاته ، غير رمزى بالضرورة ، بل هو أيضا رؤية ورؤى عيانية مباشرة .. [٦٧] . على أننا نبهنا إلى أن المعول ليس هو استعمال نجيب محفوظ لكلمة حلم أو واقع ، بل لعل العكس يكون هو الصحيح أحيانا ؛ ففى « الليلة المباركة » تمضى أحداث الحلم فى الواقع بعد إعلان « حلم » ليس بحلم (تركيبيا) وإنما هو نبوءة ، أو أمل عادى : « بأن هدية ستسدى إلى صاحب الحظ السعيد » . وهذا وحده لا يحتاج إلى أن يكون حلما ، أصلا ، حتى لو حدث فيما يسمى أو يُتصور على أنه « حلم » . أما الواقع الذى جرت فيه الأحداث ــ بعد إعلان النبوءة (لا الحلم) ــ فهو الحلم الحقيقى ، حيث مضت الأحداث فى جَوٍّ لا يعرف التحاور باللفظ العام والكلام المألوف ، وإنما يمارس التناجى فى « الباطن » والحوار بالنظرات . وتمضى القصة كلها فى نقلات سريعة أقرب إلى الصور منها إلى السرد اللفظى ، أو التسلسل المنطقى ، وهى لغة الحلم الغالبة ، حيث الحلم صور وحضور عيانى متلاحق مكثف قبل أن يكون رمزا ودلالة . ثم إن حدس نجيب محفوظ قد استطاع ، بشكل فائق ، اقتحام التركيب البشرى بنشاطه المتناوب ، وإسقاطاته المجسمة ، لينسج من هذا وذاك رؤية قصصية لها وظيفتها التحريكية الكشفية ، قبل مستواها الرمزى وبعده . ولنفس الغرض تقول الدراسة :

« إن نجيب محفوظ قد اقتحم فى هذا العمل مستويات الوعى الأخرى حتى تبينت له معالمها « كما هى » ، لا كما تشير إليه أو تدل عليه فقط ... »[٦٨] .

وحين نواجه العمل الذى أعلن أنه « رأيت فيما يرى النائم » فإننا نجده قد أخذ شكل الحلم ، ولكن التسلسل دار حول محور غائى مَرْكزى قام بتوظيف شكل الحلم لغاية محددة : « رحلة الحياة »[٦٩] .

على أن ثمة ظاهرة أخرى تستوجب الإشارة إليها ، وهى ما يمكن أن أشير إليه بوصفه بعض نتاج الحلم بالقوة أساسا ؛ فقد أتقن محفوظ لعبة « النقلات النوعية » المتغيرة الاتجاه والمفاجئة ، بلا تمهيد منطقى

كاف : « وتلاحظ هذه النقلات عند نجيب محفوظ فى شكل إعلان تغير نوع الإدراك »[٧٠] ، أو فى « شكل تحول نوعى فى الموقف والسلوك إثر نوم خاص ، أو حلم معين » . وأهمية هذه الملاحظة هنا هو ارتباطها بما ذهبنا إليه من أثر الحلم بالقوة (أو القصيدة بالقوة) على مسار تطور الفرد فى تاريخه الشخصى .

٤ - ٥ الحلم فى الرواية :

فى الحرافيش مثلا ، جعل محفوظ الحلم علامة على الطريق تعلن عادة تغيير الاتجاه ؛ فمنذ أن حوّل - فى الحلم - الشيخ « عفرة زيدان » طريق عاشور الناجى « من القبر » إلى « القبو »[٧١] وما سبق ذلك من إرهاصات : « ها هو مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأعمى والجنون والندم » ، ثم ما لحقه من تغيُّر أُعْلِنَ بمزيج من أفراح الطفولة ، والتوليف بين الهزيمة والنصر : « - وسرعان ما استنام إلى الهزيمة جذلان بإحساس الظفر » . منذ ذلك الحين والحلم فى الحرافيش علامة مُفْتَرَقية ، أو تنبؤية ، لا أكثر ؛ فهو لا يظهر أبداً فى التركيب الحُلمى السالف الذكر . ونجد الاستعمال نفسه فى « حلم وحيد » بأمه ؛ فهو حلم مُرَتَّب منطقى واعد ، وبعده مباشرة استيقظ وحيد[٧٢] : « وجد نفسه مفعما بإلهام ، أذعنت له القوة والتفاؤل والنصر » . أما حلم جلال صاحب الجلالة ، فقد استعمل فيه محفوظ مثيرا دالا من البيئة ، لكن المثير كان ذا دلالة هي عكس ما رآه فى الحلم ؛ إذ حلم جلال : « بأن والده يغنى بطريقته المهجية الساخرة فى ساحة التكية . . فاستيقظ ثقيل القلب فتبين أنه إنما استيقظ على صوت يدوى فى الخارج . . صوت فى جوف الليل يعلن صعود روح إلى مستقرها »[٧٣] . تموت حبيبته (/خطيبته/أمله/تفاؤه/طفولته) (بعدُ أمه) . وفى الواقع - لا فى الحلم - يتكثف رأس أمه المهشم على وجه الفقيدة الحبيبة مع نزول الصاعقة - تغيَّر كيفى حاد : « شعر جلال بأن كائنا خرافيا يحل فى جسده ، أنه يملك حواس جديدة . . »[٧٤] .

وتنتهى الرواية بحلم شديد البساطة واضح الدلالة ، حين يحلم عاشور الناجى الأخير بعاشور الناجى الأول ، ويسلمه المسئولية : « بيدى أم بيدك ؟» فيجيب الأصغر « - بيدى »[٧٥] ، ويستيقظ ليحقق الحلم ، وتنتهي الحكاية !!

٤ - ٦ وبعد

نستطيع أن نستخلص ، من هذه الرحلة السريعة عبر عدد محدود من الأعمال التى استوْعبت الحلم ، أو استعملت الحلم ، أن الحلم الذى يطلق عليه اسم حلم ، قد لا يكون كذلك ، وإنما يكون من أسطح خبرات الخيال شبه اليقظ ، وأن الحلم الحقيقى الأعمق فى مواجهة التنشيط الحيوى مباشرة هو الذى قد تجده فى السياق الروائى مباشرة لبعض فن القص ؛ تجده بمعالم الحلم دون إعلان أو تبصير . على أن الروائى الذى يغامر باختراق وعيه يقظا ليكون راويا وليس شاعرا ، عليه جهد مضاعف لاحتمال هذا الكم الهائل من التحريك واحتوائه على مدى زمنى ممتد .

٥ - قراءة الحلم وقراءة النص الأدبى :

٥ - ١ الخطوط العامة لمحاولات تفسير الأحلام :

إذا صحَّتْ هذه المقارنات - قليلا أو كثيرا - بين الحلم والشعر والرواية ، إبداعا ، فإنه يحق لنا أن نأمل فى عقد مقارنة بين تفسير الحلم والنقد الأدبى . وبصفة مبدئية ، فإن شكًا متزايداً بدأ يظهر بوضوح فى إمكان تفسير الحلم أصلا . ولعل مثل ذلك حادث فى النقد ، إذا استعملنا كلمة « تفسير » (بدلاً من كلمة نقد أو قراءة) . ولعلنا أيضا فى حاجة إلى استعادة لمحة سريعة عن أساليب التفسير المتاحة حتى الآن ، مما سبقت الإشارة إليه ، خصوصا فى مقارنة الاتجاه الفرويدى بإتجاه مدرسة يونج[٧٦] ؛ فقد ذهب فرويد - كما ذكرنا - إلى التفرقة بين حلم ظاهر ، وحلم باطن ، لكنها لم تكن تفرقة على مستوى البنية التحتية والمظهر المعلن ، بل على مستوى المحتوى الخفى ومحاولات التمويه ؛ فجاء تفسيره ليؤكد نظريته باحثا عن أسباب الحلم ، موَظِّفاً بعضه فى الحفاظ على النوم ، مع إهمال نسبى لوظيفته المعرفية ، لصالح وظيفته الدفاعية[٧٧] . أما يونج ، فقد أخذ الحلم الظاهر بما هو ، وتحدث عن « الأنا اليقظ » و« الأنا الحالم » ، لتأكيد أن الكيان البشرى متعدد الوجود ، وليس أجزاء متفاعلة ، كما عامَلَ الحلم باعتباره كشفا وإضافة معرفية للتكامل .

وبناء على هذا وذاك ، فقد اتجه تفسير كل منهما إلى التعامل مع الحلم بما يؤكد نظريته . وقد أكد فرويد استعمال مادة الحلم وسيلة للتداعي الحر كأنها مثيرات لما بعدها ، ولكن يونج لا يرى أن هذه المثيرات من الحلم . . يمكن أن تثير تداعيات خاصة بالحلم دون غيره ؛ إذ إن قائمة الكلمات العامة فى اختبار تداعي الكلمات Word Associationقد تثير التداعيات نفسها التى توصَّلَ فرويد بها إلى المركبات الكامنة فى الحالم . فأين - إذن - خصوصية مادة الحلم وتميزها ؟ لهذا فإن يونج لا يهتم بالوصول إلى ماهية المركبات (العقد الكامنة) فى هذا الشخص ، لكنه يريد أن يتعرف ما يفعله شخص بذاته بهذه المركبات التى هي جزء منه ؛ ومن ثم فهو يستعمل طريقة التكبير Amplification بحيث يركز الحالم فى استعادة الحلم وتداعيه حوله على صورة الحلم دون أن يبتعد كثيرا ، ويبدأ بالمستويات الأقرب ، فيهتم بالتكبير على المستوى الشخصى ، فالبيئى ، فالبدائى (الأنماط الأولية) . وبهذا يتعرف المفسر ما يمكن أن يضيف إلى معلوماته عن كلية وجود الحالم (لا مجرَّد الشخص/القناع) وليس عن العقد المكبوتة فحسب ؛ وهو يهتم بأن يسمع الحلم يقول له ما يفيد فى « التوجه إلى . . » أكثر من أن يبحث فى « ماذا أثار الحلم » ، وذلك لإدراك إمكانات إبداع الحالم ذاته على طريق النمو ، وماهية إعاقته ومداها ؛ أى أنه يرجح « السببية الغائية إلى السببية الحتمية » .

نستطيع أن نخلص من هذه الخطوط العامة إلى القول إن كلاًّ من فرويد ويونج قد اجتهد بطريقته ، لكن فرويد حاول أن يكون عالما أكثر (وبنائيا كما قيل فيها بعد) فأعلن التزاما ، وحدد منهجا ، وزعم تعميما . والواقع أنه أفاد كثيرا بهذا ، إلا أنه لم يخرج كثيرا عن دائرة ذاته الشخصية (لا الموضوعية) ، أو عن دائرة نظريته ، فى حين أن يونج قد أكد العامل الشخصى فى التفسير بالمعنى الإبداعى الفنى . حقيقة أنه - أيضا - أوصى بمنهج ووضع خطوطا عريضة للتفسير ، إلا أنه أكد طوال الوقت ضرورة مرونة الحركة ، وعدم الالتزام بحرفية المنهج ، وفى الوقت نفسه بعدم الخروج عن الحلم إلى الحالم ، إلا فى مرحلة تالية للتفسير .

ومهما كان الاختلاف بين فرويد ويونج ، فإن كلا منهما فى النهاية إنما

يقرأ الحلم لا يفسره ، وأعنى بذلك أنه يتخذ من الحلم مادة مثيرة لعقله المبدع هو ، ويتفاعل معها بما هو ، وليس فقط بما يعرف من نظريات . وهنا لابد أن نتذكر أن الإبداع فى القراءة ، مثل الإبداع بعامة ، هو موقف دقيق بين الحرية والالتزام ؛ فالحرية وحدها تجعل جرعة الشخصنة (الذاتية الإسقاطية ، لا الموضوعية) كبيرة ، بحيث يمكن أن نقول : إنه إذا زادت جرعة الشخصنة هذه ، لم يعد الحلم سوى نقطة حبر مفلطحة (مثل نقطة رورشاخ) ، أما إذا زادت جرعة الالتزام بقواعد بذاتها ، فإن تفسير الحلم يكون أشبه بحل لغز من ألغاز الشطرنج . وكلا السبيلين ، إذا ، ليس إبداعا (دون أن ننكر أن الأول لعب حر ، والثانى ذكاء حاسب) .

وقبل أن أواصل المناقشة للوصول إلى ما أتصوره فى تفسير الحلم ، فإنه يجدر أن أقفز قفزة كبيرة إلى بعض ما وصلت إليه محاولات عَلْمَنة قراءة الحلم ، فأختار طريقة واحدة ، أسماها صاحبها فولكس Foulkes : « نظام تسجيل للبنية الكامنة SLS»[٧٨] ، وواضع النظام هو من رواد البحث فى مجال النفسفسيولوجي فى الأحلام ، وقد انطلق من فرويد ــ كالعادة ــ ليوفق بينه ــ بشكل ما ــ وبين معطيات « علم نفس الأنا » وبنيوية ليفى شتراوس ، وبياجيه ، ولغوية تشومسكى ، والأبحاث النفسلغوية ، وكذلك علم النفس المعرفى الحديث ، دون إغفال علم النفس السوفيتى ، وكذلك عطاء علم النفس العصبى . وقد تمكن من أن يؤلف بين تفسير أحلام فرويد والبنيوية اللغوية لـ « تشومسكى » ؛ فأظهر أن العلاقات بين تصاوير الحلم هي مقابلة لوحدات الجمل فى التحليل اللغوى ، كما قدم نموذجا حسابيا لإخراج الحلم (كما وصفه فرويد) مستعملا نظرية « الدوغراف » ، وبذا أصبحت دراسة الحلم ممكنة ، بطريقة منظمة ، محكمة تماما .

وبدون الدخول فى تفصيلات فقد رفضتُ المحاولة من حيث المبدأ[٧٩] ، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعدا للقراءة المنظمة ، لا تفسيراً ، ولا إبداعاً .

على أن ثمة طريقة أخرى على أقصى الجانب الآخر ، تستعمل فى العلاج الجمعى ، حيث تؤخذ مادة الحلم (حلم فرد من أفراد المجموعة) يحكيه فى المجموعة ، أو يتذكره ، أو يستدعيه المعالج .. الخ) لُتمسْرح فى نوع من أنواع التمثيلية النفسية (السيكودراما) . وهنا تتجسد الصور ، وتتبادل الأدوار ، ولا يكتفى بما حدث فى الحلم ، بل يكمله الممثلون (المرضى والمعالجون) تلقائيا (بلا نص مسبق طبعا) . ويقوم المعالج بما يشبه دور المخرج ، وكأن الحلم يعاد إبداعه ، أو يكمل إبداعه ، بواسطة صاحبه أساسا ، والمعالج ، وبقية أفراد المجموعة العلاجية . ومن أهم ما أفادنى فى أثناء الممارسة عملية « تبادل الأدوار » ، بأن يلعب الممثل (المريض والمعالج) الدور الذى كان يلعبه الآخر ، حالا . وقد تنتهى هذه الدراما دون تفسير (وهذا ما يحدث عادة فى طريقتى) ، وقد تُفسر بعض أجزائها ، بواسطة الحالم أو المرضى الآخرين ، وبدرجة أقل بواسطة المعالج . وأثناء هذه الخبرة لا يتعرف المريض بالضرورة الحلم ، وإنما يتعرف نفسه ، والناسَ ، من منطلق الحلم . وكذلك الطبيب المواكب . وهذه القراءة المجسدة المتحركة للحلم تعد تأكيداً لما أحاول توضيحه طوال الوقت ، من أننا لا ننظر فى الحلم ، وإنما ننطلق منه ، وبه ؛

وهذا ما أسميته : القراءة المبدعة للحلم (لاحظ استعمالات كلمة « قراءة ») .

وقد حاول بعضُ الباحثين ، بدءاً من يونج ، أن يجعلوا الحالم يرسم حلمه ، ثم يبدأ التداعى ، والإسقاط ، فالتفسير ، على نحو يؤكد أن الحلم هو ــ بشكل ما ــ مثير جيد لعمليات إبداعية متتالية .

٤ - ٢ الحلم يُقرأ (إبداعا) ، ولا يُحَلّ (لغزا) :

ثم أمضى فى تقديم رؤيتى لماهية قراءة الحلم ، بوصفها إبداعا قائما بذاته ، تاركا أمر توظيف هذه المحاولة فى خدمة هذا الفن ، بحسب موقف كل مجتهد من مفهوم الخبرة التفسيرية ، بوصفها فنا متميزا ، لا علما تطبيقيا .

ومهما استعنا بأدوات مكبّرة (تكبير يونج) أو مكّملة (تداعي فرويد) أو حاسبة (نظام فولك) فستظل القراءة إما إبداعية ، وإما تقريرية (مع تدرج بين هذين القطبين يحمل كل النسب المحتملة) . والقراءة الإبداعية ليست هي القراءة الحرة بمعنى الذاتية الإسقاطية ، أو الانطباعية ، أو التذوقية . . . ، بل إنها قراءة تحتاج إلى أبجدية أرقى ، ووعي مغامر ، قادر على التفكك المسئول بفعل المادة المقروءة ، ثم استعادة التماسك بشكل جديد . وهكذا ، فإذا كان من مهمة مثل هذا القارىء أن يقول فيها قرأ قولاً ، فإنه إنما يصدر عن نتاج سلسلة تفاعل كل هذه العمليات الشديدة التعقيد . ويتوقف هذا النتاج أكثر ما يتوقف على « موضوعية ذات القارىء » .

وفى مقامنا هذا نستطيع أن نقول إنه : كما أن الحلم المحكى ليس هوهو ما حدث من تحريك وتنشيط بيولوجى إيقاعى منتظم ، وإنما هو فعل إبداع المُبدع فى المادة التى قُلقلتْ ، كذلك فإن تفسير الحلم (قراءته) ليس سوى نتاج إعادة تنظيم مادة الحلم فى تضفّر ولافى ، مع ما أثارته فى نفس المفسر بكل ما تحمل من توجُّه معرفى ، وإطار مرجعى ، وخبرة ممارسة . وتكون ذات هذا القارىء (المفسر) مُمثِّلَة للموضوع ، بقدر نشاط التلقى المتعلق بكمِّ واستيعاب المعلومات كافة وكيفه ، بما فى ذلك خبرات السابقين ، وكذا بقدر عمق طبيعة خبرة الممارسة الذاتية التى تحدد درجة تمثُّل المُعطيات المتاحة ، وبالتالى فإن درجة هذا التمثيل (للموضوع) هي التى تحدد ما إذا كان التفسير (القراءة) إبداعا أصيلا أم أنه إسقاط ذاتى . وإذا ارتفعت ذات المفسر إلى هذه الدرجة الموضوعية حتى أصبحت هي أهم أدوات استيعاب الحركة الإبداعية المتمثلة فى الحلم (فالحالم) وقياسها ، أصبح التفسير المعطى هو « إبداع على إبداع » ، لا أكثر ولا أقل . ويكون الإبداع أكثر إبداعا كلما زاد عمقا ، واقترب من الجوهر ، وكان مثالا لما يمكن تعميمه ، مع الاختلافات الفردية الضرورية . وهنا يقفز اعتراض مهم يقول : إنه ــ بذلك ــ يستحيل أن يتفق مفسران ، حتى من مدرسة واحدة ، على تفسير حلم بذاته ، وأن تفسير الأحلام بذلك لا يكون علما أبدا . وأحسب أن هذا صحيح فى حدود تعريف العلم التجريبى تحت وهم أنه « لا شخصى » ، ولكنى أحسب أن هذا التعريف قد أخذ فى التوارى بشكل متزايد ودال . ومع ذلك ، ليكن !! وليكن تفسير الأحلام (قراءتها) فنا إبداعيا ، بشرط أن نؤكد حقيقة أن الإبداع الفنى والأدبى هو أحد روافد المعرفة ، الذى لا يقل عطاؤه عن عطاء ما هو علم (بالمعنى المحدود) إنارة وكشفا .

ولكن مثل هذا الإبداع الأصيل الذى يشمل فن قراءة الحلم ، وفن اللأم . . . الخ ـ لابد أن يتمتع بدرجةٍ فائقة من الموضوعية ، ليس بانفصاله عن ذات المبدع ، بل بمقدار ارتقاء ذات المبدع نفسها على مَدْرَج التكامل ، وبمقدار التزامها .

وما أريد أن أخلص إليه هنا هو أن فن قراءة الحلم (الذى كان يسمى تفسير الحلم) هو إبداع جديد يتوقف مدى صدقه على درجة أصالته وموضوعية المبدع (المفسر) التى هى هى درجة تطوره .

٥ - ٣ مستويات الحلم ومستويات القراءة :

إن قراءة الحلم بعامة ـ من واقع خبرتى وما ذهبت إليه تنظيرا هنا ـ يمكن أن تمر بعدة مراحل :

أولا : ينبغى أن نحدد نوع الحلم الذى نحن بصدده ؛ الأمر الذى يتناسب حتما مع مستوى إبداع الحلم ؛ فالأحلام يمكن تقسيمها بمدى عمقها ، ومدى تناثرها وتكثيفها ، أكثر مما يمكن ذلك بنوع محتواها ؛ فليس من الصواب أن نقرأ حلما رائقا مُسلسلا هو ليس بحلم أصلا ، أو حلما تنبؤيا مباشرا ، بالطريقة نفسها التى نقرأ بها حلما فجا متناثرا استطاع صاحبه أن يلقى به « هكذا » فى وساد وعيه ، ثم فى مواجهة وعينا . الأول يمكن أن يعد سردا سطحيا لا يحمل إلا أقل قدر من الإبداع ، ومن ثم لابد أن يُغفَل أو يُتناول بما يُناسبه من مباشرة وتبسيط . والثانى يحتاج إلى استيعاب مسئول فى إطار السماح بتناثر مقابل ، شبه إرادى ، فى محاولته أن يَلُم أطراف الحلم ، وأن يعيد تنسيقه بملء فجواته ، وتوليف أفكاره . وبين هذا وذاك قد نجد درجات متدرجة تحمل جرعة من هذا وذاك بنسب متفاوتة . وقد يساعد جزئيًا فى تحديد مستوى الحلم معرفة طريقة تسجيله ووقت تسجيله بالنسبة للحظة اليقظة ، حتى يمكن تحديد حالة الوعى ، ودرجة الذاكرة فالخيال فى تأليف المادة المعطاة .

ثانيا : تأتى بعد ذلك ضرورة معرفة مناسبة عن الحالم ، ليس فقط عن ظروف حلمه ، وملابساته ، ومثيراته البيئية (وكل ذلك يأتى من التداعي عادة فى تفسير فرويد) وإنما أيضا عن قدرته الإبداعية . وأعنى بالقدرة الإبداعية هنا ما يقدر عليه الحالم من « تحمل التناثر » ، ثم لَمّه بشكل لا يضيعُ معالمه ؛ فالأحلام تقترب أو تبتعد عن الإبداع الأصيل تناسبا طرديا مع هذه القدرة ، وقد تكتشف هذه القدرة من الإلمام بمدى نشاط الحالم الإبداعى فى مجالات أخرى من مجالات الحياة ، وإن كانت هذه القدرة هنا ليست هى التى يمكن أن تكون مسئولة عن الإبداع الأدبى مثلا ، وإنما هي المسئولة حتما عن « توفير مادة الإبداع الأصيل » . وهذه القدرة متصلة اتصالا مباشرا بما يمكن أن أسميه : « مرونة الوجود وحوار المستويات » . ويظهر هذا بشكله الإيجابى فى وجود ذى حرارة متقلبة ، وقدرة على المراجعة ، فالدهشة ، وتحمل الغموض ، كما يظهر فى صورته السلبية فى تقلبات اندفاعية ، وتعامل ذاتى مع الواقع . . ، حتى المرض . وهذا وذاك يستطيعان أن يقولا ما حدث بأقل قدر من الوصاية من جانب وعي اليقظة ، ومن ثم تكون مادة الحلم شعرا صعبا غامضا ؛ وذلك بعكس الحالم المصقول (ممن يسمى أحيانا قوى الشخصية ـ فى حالة السواء ـ ، أو المستتب حتى الجمود . . مما يندرج تحت بعض اضطرابات نمط الشخصية ـ فى حالة المرض) فهذا وذاك لا يحلمان « إلا بإذن » (إنْ حلما إطلاقا ، بمعنى وعيهما بحلمهما ، وحكايته) . ويظهر أثر الوصاية على أحلامهما ـ إذا ما حكياها : فى مَنْطَقتها وسَلْسَلَتها (ونسْيانها إذا تخطت الحدود) . وأحسب أن هذه التفرقة ممكنة من خلال استقراء تاريخ الحالم وموقفه العام فى مواضع مختلفة .

ثالثا : ثم يأتى تحديد ماهية قارىء الحلم (مفسره) من حيث أرضيته المعرفية والخبراتية وقدرته الإبداعية (بنفس التعريف الذى ذكرناه عن الحالم) . وتظهر هذه الأخيرة من موقفه الإبداعى العام (العلاجى ، والقراءاتى ، والإبداعى الإنتاجى) كما تظهر من موقفه الخاص من أحلامه (أحلام المفسر المعالج : لا الحالم) بوجه خاص ، من أول انتقاء ما يتذكر منها ليحكى أو يسجل دون غيرها ، إلى شجاعته فى سردها ، إلى محاولته تفسيرها . وتجرى أسس التفرقة فى اتجاه ما ذكرناه حالا بشأن الحالم .

رابعا : يتدخل نوع العلاقة بين الحالم وقارىء الحلم ومداها ؛ ويشمل ذلك متعدد القنوات اللفظية وغير اللفظية .

على أن توافر أكبر الفرص بالنسبة لكل من هذه العوامل لا يعنى ـ ولا يلزم أيضا ـ أن قراءة الحلم (تفسيره) أمر ممكن (أو أمر حتمى) . وقد اعترف فرويد نفسه أن ثمة أحلاما لا تفسر ، وتمادى فى ذلك يونج بشكل أكثر وضوحا وربما تعميما .

ومع ذلك فإن الأحلام التى لا تفسر ، يمكن أن تؤدى وظيفتها الإبداعية فى مسار نمو الشخصية بالذات ، بمجرد السرد وحسن التقبل ومحاولة الإبداع المقابل ، بالتلقى الجاد دون تفسير ، وقد يكون ذلك فى كثير من الحالات أفضل من « حشر الحلم فى نظرية بذاتها » ، أو تفتيته إلى ما ليس هو أصلا ، أو إهماله ليرتد ، أو يتسطح ، أو يُنفى .

خلاصة القول فى هذه الفقرة : أنه إذا كان الحلم إبداعا فتفسيره كذلك ، بل إن كلمة تفسير هذه لا تفيد عملية إبداعه ، وكما ذكرنا : نفضل عليها تعبير قراءة الحلم . على أن هذه القراءة تختلف باختلاف مستواه ، ووساد الوعي الذى التقُط فيه ، ذلك الوساد الذى سمح بحكايته ، وبالتالى حدَّد طبيعة نسيجه ومدى تناثره . . . الخ . كذلك تختلف قراءته المبدعة ، باختلاف مدى موضوعية القارىء ، وقدرته الإبداعية ، بالمقاييس نفسها التى نقيس بها مرونة الحالم وحركيته .

٥ - ٤ وظيفة قراءة الحلم (تفسيره) :

لابد من الإعلان ابتداء أن الاهتمام باستعمال الأحلام مدخلا إلى اللاشعور ، أو كما كان يسميها فرويد : الطريق الملكى للاشعور ، قد تضاءل كثيرا فى وقتنا هذا ؛ إما لترجيح أن هذا الطريق الملكى ليس إلا « متاهة بورتس Porteus Maze » وإما لغلبة العلاج الكيميائى والسلوكي لدرجة الإزاحة الكاملة . ولم يبق من استعمال الأحلام فى العلاج إلا جزء يسير يمارس فى بعض آثار التحليل النفسى ، وجزء آخر « يمثل » (يعاد إخراجه) فى العلاج الجماعى كما ذكرنا . ومهما ضؤلت الممارسة العلاجية التى تستفيد من محتوى الأحلام مع تضاؤل الإبداع فيما هو علاج ، فإن النظر فى توظيف هذه العملية فى الإبداع العلاجى يرتبط أشد الارتباط بهدف هذا المقال . وأستطيع أن أعدد أهم وظائف قراءة الحلم المبدعة (بكل صورها) كما أراها من واقع ممارستى : فهى تعلن درجة أرحب من القبول ، مما يتيح قدرا أكبر من الحركة نحو الداخل (أو بتعبير أفضل : نحو الجانب/الجوانب ،

الأخرى) ، كما تسمح بأن يتحمل الحالم (والمعالج) بوعي أدق.ا مسئولية ما يجرى على الجانب الآخر . وهي تواصل عملية الإبداع التى بدأت بحكاية الحلم ، ثم ها هى تتواصل بقراءته (المشتركة) ، ثم بفن المواكبة العلاجية ، فضلا عن أنها تُقرّب بين مستويات الوجود (مستويات المخ ، مستويات الوعى . . الخ) بحيث تُسهل رحلة التبادل ، ثم احتمالات التوليف ، مما يظهر فى تزايد الأحلام ، وتزايد القدرة على التقاطها وحكايتها(٨٠) . على أن هذا كله لا يتطلب بالضرورة تفسيرا للحلم ، بمعنى ترجمته إلى ما يشير إليه ، بل إن مثل هذا التفسير قد يعوّق تواصل الإبداع توجُّهاً إلى الولاف الأعلى .

على أن لقراءة الحلم دوراً فى بعض الأبحاث العلمية المتعلقة بعلم السيكوباثولوجى خاصة ، من منطلق فينومينولوجى إبداعى أيضا مما لا مجال لتفصيله هنا(٨١) .

٦ - قراءة النص الأدبى

٦ - ١ مقارنة عامة :

خطر ببالى عند هذا الجزء أن أكتفى بتوصية أن يقوم به أحد النقاد الأفاضل ، ممن يستطيع أن يلم بأوجه الشبه بين مناهج النقد وخطواته ووظيفته وجرعة الإبداع فيه (فى كل منهج من مناهجه) وبين ما حاولته فى مجال أقرب إلى تخصصى (تفسير الحلم) . غير أنى تراجعت إلا قليلاً ـ حيث إن الهدف من هذه الدراسة أساسا كان هذه المقارنة . وعلى ذلك فسوف أحاول أن أقدم فى خطوط عريضة ، تتناسب مع شخص ليس من أهل الصناعة ، ولكنها فى حدود اجتهادى بوصفى قارئا ـ أحيانا ـ بحروف مكتوبة .

إذا كان الحلم ليس حلما بل إبداعا مُكثفا ، والتفسير ليس تفسيرا بل قراءة مبدعة ، فالنقد هو كذلك ، أو هو أولى بذلك ، ولنكتسب الشجاعة لنسمى كل الممارسات الأخرى المجتهدة والمحيطة بالنقد (أو المغيرة على النقد) : العلوم النقدية المساعدة، ولكن لا ينبغى أبدا أن نتصور أنها هى هى النقد . وقد بلغ بى الأمر ـ وهذه مغالاة أعترف بها ـ أن تصورت أن النقد الذى يثبت فى نهايته مَرَاجع ما (بالأسلوب العلمى التقليدى ، الدفاعى ، أو الاستعراضى) قد تقل جرعة الإبداع فيه ، ما دام النص الأصل ليس به مراجع دفاعية . فالنقد . . عندى ـ عليه أن يصل إلى مثل هذا التحرر . ولتوضيح ذلك خطر ببالى أن أرجع إلى ما عددته نقدا لعمل أصيل ، بعمل مماثل مواكب ، وكان هذا المثال عندى هو النموذج الأقصى لما أسميته إبداعا على إبداع (دون تعميم طبعا) ـ وذلك هو قصيدة « محمود محمد شاكر » : « القوس العذراء » على قصيدة الشماخ بن ضرار الغطفانى فى قوس عامر أخى الخضر (٨٢) ، ولكنى تراجعت خشية أن يدرج فيما هو نقد إبداعى كل المعالجات التى عولجت بها نصوص قديمة أو حديثة(٨٣) ولكن بأسلوب فنى جديد ، خاصة فى المسرح ، أو ما شابه ، وأغلبها محاولات أدنى إبداعيا من مَسْرحة الحلم فى العلاج الجمعى المتميز ، حيث لا وجود للنص الوصِيّ أصلا . لذلك فإنى أحدد ما أعنيه بعد هذا التراجع فى قولى إن « النقد قراءة مبدعة » ، فى أنه أقرب إلى ما ذهبت إليه فى زعمى أن قراءة الحلم هى إبداع أساسا ؛ فكما نوهت أنه لا يصح أن نُستَدرج إلى تفسير الحلم ، كذلك لا يصح أن نتعامل مع النص كما لو كنا نفسره ، بخاصة فيما يتعلق بالمبالغة فى البحث عن أسبابه المتعلقة بالمُبدع (ظاهر شخصيته بالذات) !؛ فإن كانت طريقة فرويد (مع اعتراضنا الجزئى عليها) تتعرف الحالم من تداعياته ، فإننا لا نملك الوسيلة نفسها فى حالة النص الأدبى . وحتى محاولات المقابلات التى يقوم بها البعض مع الكتاب والشعراء فى تحقيقات الصحف بخاصة ، بل وبعض التساؤلات المنهجية الأعمق (الاستبارات العلمية) ، ينبغى أنْ تؤخذ الإجابات عنها بتحفظ شديد وتعميم محدود تماما . وأنا لا أرفض أن نرى الكاتب فى عمله ، ولكنى أنبه على أن الكاتب يرى نفسه ـ معنا ـ(٨٤) فى عمله أيضا ؛ فالكاتب الحق يُبدع ليتعرف كل شىء بما فى ذلك نفسه ، أو : وأول ذلك نفسه ؛ ذلك أن عملية الإبداع هى اكتشاف لعالم الداخل /الخارج . . وهذا العالم : هو الكاتب بما حوى ؛ وهو الواقع بما أوحى وطبع ، فى حالة حركة نشطة ، يؤلف بينها الكاتب بأداته المتاحة . فإذا كان لنا أن نستنتج شيئا عن الكاتب فنحن نستنتج عالمه المتكامل ، ومشروع ذاته حالة كونها تتشكل ، ولكننا لا نستنتج عُقَدَه (!) ، ومعالم سلوكه الظاهر . ويجرنا هذا إلى تذكر مخاطر ما يُسمَّى بالنقد النفسى (التحليل بخاصة)(٨٥) حيث مخاطره أخطر على النص الأدبى والمبدع ، من تفسير الأحلام الفرويدى ، الذى يساعده حتما التداعى الحر ، وإبداعية المفسر من أمثال فرويد ومن على شاكلته .

كذلك لا يجوز تفسير النص الأدبى ، بتحليله إلى مفرداته فحسب ، بما يقابل نظام فولكس (نظام تسجيل للبنية الكامنة)SSLS ، وقد قابلت مثل ذلك فى الدراسات النقدية التحليلية الملتزمة تحت أسماء مختلفة (صعبة على مثلى) ، ولكننى كنت أجدنى أبتعد عن النص الأدبى كلما وجدت نفسى أمام معادلات ، ورسوم بيانية ، ورسوم توضيحية(٨٦) تهددنى بأن عائدها على المبدعين قد ينتهى بنا إلى الإبداع الكمبيوترى ، ثم إنى فى حدود تعرفى المتواضع الظاهرة البشرية حالة كونها : حالة/مجنونة/مبدعة ، لا أملك إزاء هذه الدراسات إلا الشكر والتأدّب ، فى محاولة الاستفادة من هذه العلوم المساعدة ، ولكن ليس على حساب النقد الإبداعى ، وإنما دفعا له وإثراء ، لتحقيق ما يقابل ما ذهب اليه أساجيولى Assagioli(٨٧) ، مما أسماه الولاف النفسى ، وهو العملية العكسية ، والمكملة ، للتحليل النفسى . وهذا أقرب إلى فكر يونج مرة أخرى ، حيث يكون الهدف من التحليل هو التكامل بما أعطى (أكثر من تسليك الطريق لما يمكن أن ينطلق) ليحقق الولاف المتجاوز ، والتفرد . ويونج يوظف قراءة الحلم لهذا الهدف نفسه ؛ كذلك فإن النقد الإبداعى لا ينبغى أن يعطى للتحليل الإحصائى ، أو البيانى ، أو التخطيطى ، جرعة أكبر من توظيفه فى خدمة الإبداع المكمِّل له . أما إذا احتل التحليل (إلى المفردات والوحدات) كل الساحة ، كأنه هو النقد ، فيسقع فيما وقع فيه تفسير الأحلام من منطلق التحليل الفرويدى ، أو منطلق طريقة النظام التسجيلى للبنية الكامنة SSLS .

معنى ذلك أننا نكرر ما قلناه فى قراءة الحلم من ضرورة التوازن بين جرعة حرية الإبداع فى إطار الالتزام الهادف ، ولكن الأمر سيرجع فى النهاية إلى من هو « قارىء النص » وموقفه الإبداعى ، ومدى موضوعيته/الذاتية . وكل ما قيل فى المفسر للحلم يسرى على الناقد ، وعلى الباحث الفينومينولوجى بعامة .

٦ - ٢ مستويات الإبداع .

ولكن ، يا ترى هل يجدر بنا أن نقسم أنواع الإبداع إلى مستويات

كما فعلنا فى حالة الحلم ؟ لا أحسب أن مثل ذلك جائز بالمعنى المباشر ؛ لأن من حق الحلم أن يكون ليس حلما (بمعنى زيادة جرعة خيال اليقظة حتى التزييف) . ولكن الإبداع لا يسمى إبداعا إذا تسطح إلى هذه الدرجة ، حيث لا يستأهل النقد أصلا ، ولكن يظل للنص الأدبى مستويات تقابل درجات الحلم الأخرى . وإذا كان الإبداع لازما فى كل حال (إنشاءً ، ونقداً) فإن نوعه ، وعمقه ، ومخاطره ، لابد أن تختلف من مستوى إلى آخر ؛ فقراءة عمل مثل « المسيح يصلب من جديد » (كازانتساكس) لا يحتاج إلى هذه الجرعة الهائلة من الإبداع المواكب المسئول ، مثل قراءة « مائة عام من العزلة » ، ناهيك عن « عوليس » لجيمس جويس . كذلك فإن قراءة قصيدة لمحمود حسن إسماعيل لا تتم بالأداة الإبداعية نفسها التى تقرأ بها قصيدة لأنسى الحاج ، أو أحمد زرزور ، وهكذا .

على أن الإبداع النقدى وعمقه يتناسب تناسبا طرديا مع درجة الإبداع الإنشائى ؛ بمعنى أن القصيدة التى تتكشف فى حالة تشيد البنية الجديدة ، تتكشف بإذن قائلها وتحت مسئوليته ، وألمه ، ومغامرته ، قطعا تحتاج لنفس القدر من التفكك المقابل والمسئولية والألم ، ولكننا نلاحظ أيضا أن جرعة الإبداع القارىء قد تتناسب عكسيا مع جرعة الإبداع المنشىء فى بعض حالات الشعر خاصة ؛ إذ إن الجرعة المطلوبة من الإبداع الناقد فى مواجهة قصيدة مُملاة ، هى والحلم الفج سواء ، أو هى أقرب إلى تناثر الجنون ... لابد أن تكون جرعة هائلة تستطيع أن تعوّض تناثر هذه الطلقة المبعثرة ، حيث يقوم بإبداعها القارىء ، والقارىء الناقد بوجه خاص . لذلك فعلى قارىء (ناقد/مبدع/شاعر) القصيدة الحديثة أن يجد ولو تقريبيا درجة الأمانة فى الإملاء والأصالة فى التسجيل ، التى عاناها الشاعر المنشىء ، ثم هو (القارىء/الناقد) يقوم بباقى العمل ، وهذا الدور بالذات هو ما يقابل دور المعالج النفسى فى مواجهة التناثر الفصامى بالذات ؛ حيث ينبغى أن يبدأ من نقطة افتراض أن هذا المريض بكل تناثره « يقول شيئا خطيرا : غائيا ، وعائيا » فى الوقت نفسه ، وهذا المعالج مُطالب بعدم الإسراع فى ترجمة ذلك كله إلى أعراض ، أو إغفاله تماما تحت زعم أنه غير مفهوم ، وإنما عليه أن يحتمل المواجهة بما تُهَدِّد من تناثر مقابل ، وتنشيط مهدِّد ، ثم ولاف يشمل الاثنين معا كما ذكرنا . ولا أتمادى فى المقارنة حتى لا يُظن بى اتهام بعض الشعر بالجنون (وقد اعترضت على ذلك) ؛ إلا أنى أعلن أن الأولى أن يقف الناقد مسئولا أمام كل إنتاج ، ما دام قد اطمأن لدرجة الأصالة والعمق فيه . وبالرغم من أنى لا أدخل فى تفصيلات ما هو علاج ومرض فى هذه الدراسة ، فإنى أجد أن هذه النقطة بالذات تحتاج إلى توضيح ؛ فعندنا مرض آخر ليس جنونا ، لكنه انشقاق عُصابى ، أحيانا يقول فيه المريض كلاما متناثرا ، كاللغة الجديدة ، بحيث يشبه الفصام ، وقد يختلط الأمر على الطبيب أو المعالج المبتدىء ، ولكن بالفحص الأعمق من ذوى الخبرة يظهر أن هذا التناثر ظاهرى (برغم أنه ليس ادعاء شعوريا) وأن هذه اللغة مزيفة . ومثل هذا التناثر المزعوم ، لا يحتاج إلى تفكيك مقابل ، أو إبداع لامّ لـلاثنين (للمعالج والمريض معا) .. الخ . أما فى حالة الفصام ، فالتناثر المرضى هو ما وصفنا ، والمستوى العلاجي المقابل هو ما بيّنا (وأعتذر عن التمادى) .

غير أنى أحب أن أؤكد أن درجة الإبداع فى العمل الأدبى لا تقاس مباشرة على الإطلاق بدرجة الغموض والتناثر ؛ لأن ثمة إبداعا سهلا وخاصة فى مجال الرواية ، يحوى نبض التحول الجوهرى الذى جرى ويجرى ، بأداء سهل (ممتنع طبعا) ، فلا يعيبه وضوحه أبدا .

(لمن تدق الأجراس لـ « هيمنجواى » .. مثلا) .

٦ - ٣ النصّ العَصِىّ على النقد .

تأتى بعد ذلك المقابلة بالأحلام التى لا تُفسر ، وقد لا ينبغى أن تُفسر ، ومع ذلك فهى تُحرك ، وتقرب ، وتُثرى .. الخ ، حتى إن كثيرا من تفسيرات مثل هذه الأحلام هو تشويه للغتها ، بترجمتها إلى مالا تعنى ؛ فلابد من الاعتراف بالمقابل أن ثمة إبداعا لا ينبغى أن يُنقد (يفسر) ، وأن كثيرا من النقد مهما اختلفت المدارس قد يُشوِّه العمل ، وينقص من قدره ، وأحيانا ما يطفىء وهجه ، وخاصة أمام القارىء الساذج (إن صح التعبير) .

٦ - ٤ وظيفة القراءة المبدعة .

أخيرا ، إذا كنا قد انتهينا فى فقرة تفسير الحلم إلى وظيفة قراءته ، سواء أبدعت القراءة أم عجزت أمامه ، فإن علينا أن نقف كذلك أمام وظيفة النقد ؛ لأن المسألة النقدية ينبغى أن تتخطى مجرد التقويم ــ إلا للأعمال الرديئة ــ كما ينبغى أن تتخطى التحليل إلى الولاف المباشر ، كما أرى أن مثل هذا التقويم أو التحليل بكل أساليبه ومبرراته وقوته إنما ينبغى أن يُدرج تحت ما أسميته بالعلوم النقدية المساعدة . وحتى التذوق دون إبداع فإنه نشاط توازُنى مساعد لا أكثر ، ولكن لا هذا ولا ذاك ينبغى أن يعد نقدا بالمعنى الذى أقدمه هنا .

وأتصور أن وظيفة النقد بوصفه إبداعاً هو أساسا : مواكبة النص الأدبى . وأعنى بالمواكبة بعض ما أشرت إليه فى « المواكبة العلاجية » . وكما أن نتيجة المواكبة العلاجية هناك تكون (أعنى يجب أن تكون ، أو آمل أن تكون) إبداعا ؛ إبداع اثنين معا : المريض والمعالج ، فإن نتيجة مواكبة النص إبداعا لابد أن نتوقع منها نفس النتيجة ، بمعنى تحريك المبدع المنشىء إلى ما يَعِدُ به من خلال نصه[٨٨] ، وفى الوقت نفسه تحريك المبدع الناقد إلى مستوى أعمق ، وقدرة أكبر من التنشيط والاستيعاب ، بما فى ذلك أن يبدع مُنشئا دون وصاية[٨٩] .

وخلاصة القول : إن النقد « الإبداع على إبداع » هو ليس غوصا إلى بنية تحتية مسئولة عن المفردات الفوقية الظاهرة فى العمل الأدبى (مثلما يغوص فرويد إلى الحلم الكامن ، أو يغوص نظام فولكس التسجيلى إلى البنية الكامنة) ، وإنما هو ــ بعد الغوص أو بدونه ــ صعود بالنص الإبداعى إلى ما يجاوزه .

الهوامــش

(١) « شخصى » بالمعنى الفينومينولوجى ، حين تقل جرعة الذاتية الإسقاطية ، لحساب استيعاب الموضوع فى وحدة « الذات/الموضوع » الكلية ، التى تفرز الخبرة بمقدار نجاحها فى التخلص من الشخصنة والإسقاط .

(٢) يحيى الرخاوى : (١٩٧٩) دراسة فى علم السيكوباثولوجى : ٦٩٨-٧٠٢ ، ٧٨٨-٧٩٠ ، ٧٨٣-٧٨٤ . القاهرة . جمعية الطب النفسى التطورى .

(٣) أعنى بكلمة « بيولوجى » طوال هذه الدراسة ، المعنى الأشمل للكلمة ، أى حيوى ، أى كل ما يتصل بما هو حياة ، بادئا بالتركيب الجزيئى ، فالخلوى ، حتى الوجود الواعى فى حالة الظاهرة البشرية ــ مارا بمختلف السلوك بداهة . وعلى هذا لابد من الانتباه إلى رفض معناها الضيق الذى شاع بسوء الاستعمال ليقصرها على معنى : كيميائى أو فسيولوجى . وهذا المعنى الشامل هنا ، هو الذى استعملته فى أغلب كتاباتى السابقة ؛ ويبدو هذا التحديد ضروريا وبخاصة فيما يتعلق بما أسميته فيما بعد « الواقعية البيولوجية » .

(٤) تتم عمليات التوازن الحيوى Homeostasis والتوازن العام فى إيقاع منتظم لا يتوقف ، مع اختلاف وحدة الزمن (حيث تتراوح من الميكروثانية فى تفاعلات الكيمياء الحيوية ، إلى المليثانية فى نشاط الإطلاق Firing النيورونى المنتظم ، إلى الثانية الكاملة فى دورة القلب ، إلى تسعين دقيقة فى نشاط النوم النقيضى ــ الحالم ــ إلى الدورة الليلنهارية (السركادية Circadian) ، يوما كاملا : نهارا وليلا واحدا ، إلى دورات النمو المتعاقبة فى حياة الفرد الواحد ، إلى دورات الطفرة فى تاريخ النوع كله) ــ وقد ثبت أن الإيقاعية الحيوية Biorhythm دورية منتظمة بالنسبة لنشاط المخ بالذات (الذى كان يبدو قبل ذلك : إما كمشتبك توصيلات ، أو مخزن معلومات) وذلك من أول الإطلاق النيوروني الدورى Periodical Neuronal Firing إلى الجهد الفاعل Action Potential لمحور الخلية العصبية المفردة ، إلى محصلة النشاط الكهربى للمخ ككل . وقد أوردت كل هذه التفاصيل لأن هذا البعد هو المحور الأساسى الذى تدور حوله الدراسة ، وهو المحور الذى بنيت عليه « النظرية التطورية الإيقاعية Evolutionary Rhythmic Theory لتفسير السلوك البشرى فى وحدة سيكوبيولوجية متصلة ــ فى الصحة (للمؤلف : محاضرات مختارة فى الطب النفسى ، تحت الطبع ــ) والمرض : (دراسة فى علم السيكوباثولوجى) .

ملاحظة :

(أستعمل لفظ « النمو » هنا بمعنى الزيادة والتخلق والتكثر والتغير النوعى طوال حياة الفرد ، ولا أفضل عليه لفظ الارتقاء كما يفعل البعض ؛ وبذلك لا يقتصر النمو على الزيادة الكمية أبدا) .

(٥) حتى المعلومات الموروثة من الأسرة أو من النوع ــ هى قابلة للقلقلة ؛ فمزيد من التمثيل (وأعنى بالتمثيل ما يقابل العملية الحيوية التى تقلب العناصر الأولية البسيطة إلى التركيب العضوى الحى المركب ــ جزءا لا يتجزأ منه ، أو ما يقابل الأيض البنائى Metabolism ، وبالنسبة للمعلومة فى المخ ، فإن الفرض المتضمن فى النظرية السالفة الذكر يعامل المعلومة مبدئيا كجسم غريب مدخل ، ثم يأخذ فى التمثيل مع كل نبضة حيوية ، بكل الصور) وهذا هو سر تواصل النمو ، وتغير النوع . وهذا البعد له علاقة بالأنماط الأولية Archetypes عند يونج Jung ، كما أن له علاقة بظاهرة « البصم » Imprinting (دليل الطالب الذكى (للكاتب) الجزء الأول (١٩٨٢) القاهرة ص ٩٤-٩٩ دار الغد للثقافة والنشر) .

(٦) أستعمل كلمة الوعى هنا بمعنى تركيبى محدد ؛ فهى تعنى : منظومة بنيوية وسادية ، متناغمة فى مستوى بذاته ، فتصبغ كل نشاط المخ وحركية محتوياته بصبغتها وقوانينها على كل مستوى بحسب طور النشاط العام ، وتبادل التنظيم ، وعلى ذلك فكلمة الوعى لا تشير بالضرورة إلى إدراك معرفى أو حسى فى حالة اليقظة ، فثمة « وعى النوم » و « وعى الحلم » و « وعى اليقظة » ــ ومن هذا المنطلق أنبه إلى رفضى للاستعمال الشائع لكلمات مثل اللاوعى ، واللاشعور (انظر دليل الطالب الذكى ــ الجزء الأول ص ٢٣٥-) .

(٧) ستتكرر كلمة « بسْط » طوال الدراسة ، فلابد أن يتضح معناها واستعمالاتها بشكل كاف ومحدد منذ البداية ، وأعنى بها الطور النشط فى دورة الإيقاعية الحيوية لحركية المخ ، وهو الطور الذى تُقَلْقَلُ فيه المعلومات المُدْخلة والسابقة التى لم يكتمل تمثيلها بوجه خاص ، وذلك بُغية استكمال تنظيمها وتناغمها واستقرارها حتى المواءمة والولافية والتمثيل ، وكأن نشاط المخ يتراوح بين طورين (آخذين حركة القلب كنموذج قياسى) طور التمدد Diastole حيث تكون العملية التحصيلية هى الغالبة (وهو ما يقابل طور ملء عضلة القلب بالدم) ثم طور الاندفاعة Systole ، وهو ما يقابل انقباض عضلة القلب لدفع الدم . ولكن إذا قبلنا مضطرين فكرة التمدد مجازيًّا فى نُوابية المخ ، فإن كلمة الاندفاعة لا تصلح حتى مجازا . لذلك استعملنا كلمة بسط Unfolding ، لتفيد التنشيط الدورى ، وفى الوقت نفسه تفيد فكرة الاستعادة ، حيث يستعيد نشاطُ ما أطوارَه السابقة بالترتيب نفسه ، ثم يضيف إليها مالم يكتمل فى الطور السابق . وهذا ما يفيده ماسمى بالقانون الحيوى Biogenic Law ، من حيث إن الأنتونجينيا (تاريخ تطور الفرد) تعيد الفيلوجينيا (تاريخ تطور النوع) ، ثم التطبيقات القياسية اللاحقة على وحدات أصغر فأصغر ، (الماكروجينيا ــ الميكروجينيا) ، وفى المرض حيث الاستعادة مُجهضة أو مُتفجرة . ويمكن الرجوع إلى هذا كله ، أو بعضه ، فى « دراسة لعلم السيكوباثولوجى » (١٩٧٩) فى أكثر من موضع (انظر الفهرس) ــ وأحسب أنه بغير الألفة مع هذه الألفاظ وتصور لمضمونها ولو تقريبيا قد يصعب تتبع تسلسل الفروض التى تقدمها هذه الدراسة .

(٨) انظر مثلا : يحيى عبد الدايم : تيار الوعى والرواية العربية المعاصرة ، « فصول » ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ١٩٨٢ ص ١٥٨ ، ثم انظر تعبير أدونيس « إنه يرفع الواقع إلى مستوى الحلم » أو « فالأحداث التى تجرى فى هذا المسرح تشبه الأحداث التى تجرى فى الحلم » ، « وهى لذلك كأحداث الحلم » (ص ١٨٧) ثم « بل هو الحلم » ، « الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن » (ص ٢٠٢) « أدونيس زمن الشعر » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

(٩) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام . ترجمة مصطفى صفوان (١٩٨١) ، القاهرة ، دار المعارف .

(١٠) « . . . فإذا رويت أحلامى ، لم يكن مفر من أن أطلع نظرات الغرباء على أكثر مما كنت أود إطلاعهم عليه . . . . (ثم يضيف) . . ومما يلزم فى العادة كاتبا هو من رجال العلم وليس بشاعر » (تفسير الأحلام ــ الترجمة العربية ــ ص ٣١) . وهنا أُعلن أن عطاء فرويد شاعراً هو العطاء الذى بقى حقيقة وفعلا ، وأن بعض من يتصور أنه يُعلى من قدره إذ ينفى عنه هذه الصفة قد يكون سائرا فى الاتجاه العكسى تماما ، حتى لو استُلهم هذا النفى من تأكيد فرويد نفسه .

(١١) التفرد ، هى الكلمة الشائعة ترجمة لمصطلح يونج Individuation ، ولابد أن أعلن أنى لا أرتاح لهذه الترجمة ، بل إن المفهوم الأصل عند يونج يحتاج إلى مناقشة ؛ ففى حين يتصور يونج أن نهاية مطاف الفرد هو أن يحقق ما يتميز به ــ تفرداً ــ فى عملية التكامل ، يبدو أن الرحلة تتخطى هذه الفردية إلى اللاتَمَيُّز الحتمى على مستوى الشخصية الفردية ، وهو أيضا ما يشير إليه يونج ضمنا برغم تأكيده دائما التفرد . وإلى أن نجد حلا فى ترجمة أصلح ، وجب التنبيه .

(١٢) فكرة علاقة الأحلام بالدورة البيولوجية قديمة تماماً قبل اكتشاف رسام المخ أصلا ، وقد نبه إليها فرويد حين ذكر أن فيلسوفاً شاباً « هو « هـ. سفوبودا » حاول أن يستخدم فكرة الدورة البيولوجية التى اكتشفها فليس Fliess (صديق فرويد) . . وقال بأن المادة التى يتألف منها الحلم ينبغى تعليلها باجتماع جميع الذكريات التى تختتم إحدى الدورات البيولوجية . وبرغم بساطة الاقتراح فإن الفكرة لابد أن تُعطى حق السبق بعد الاكتشافات الحديثة . وقد استهان بها فرويد فى حينها ، بل خاف منها على الأحلام وعلى نظريته » . . ولو صحّت آراؤه (فرويد يقصد الفيلسوف

سفوبودا) لنفقت أهمية الأحلام سريعاً » ، بل إنه فرح حين تراجع عن الفكرة صاحبُها فقال : إنه (الفيلسوف) قد أرسل له رسالة يعلنه فيها أنه لم يعد يأخذ نظريته هذه مأخذ الجد (تفسير الأحلام فرويد ، الترجمة ص ١٢٥) . وأحسب أن مخاوف فرويد قد تحققت بشكل أو بآخر برغم كل شيء . وبمراجعة النظريات الأقدم التى أوردها فرويد وفندها يمكن أن نجد كثيراً منها قد عاد إلى الظهور بشكل يحفظ لها حق السبق ، مثل نظرية اليقظة الجزئية ، أو الاستيقاظ الفارقى (تفسير الأحلام ص ١٠٩ - ١١٠) وغيرها . ويهمنا هنا أن ننبه على أن تَرَاجُعَ صاحب النظرية التى لا تملك وسائل إثباتها فى حينها ، لا ينفى صحة النظرية ، وهذا ما ثبت فى كثير من الأحيان حتى فى أول عمل لفرويد الذى تنكر له وهو « المشروع » The Project .

(١٣) بمعنى أن الحلم يحدث ليستوعب المؤثر القادم من البيئة مباشرة ، والذى يهدد النائم بالاستيقاظ ، فيتخلق الحلم فوراً ليحتوى المنبه فى أقصوصة أو رؤ ية فلا يستيقظ النائم بفضل أنه يحلم ، وهذا قد يحدث فعلاً ، ولكنا نتحفظ على التفسير الفرويدى ، بمعنى أن حالة النشاط الحالم هى سابقة ولاحقة للمؤثر الخارجى الذى قد يثير ترابطات خاصة متعلقة بنوعه ، وكذلك بمعنى أن تأليف الحلم أثناء الاستيقاظ فى وجود هذا المؤثر لابد أن يحتويه فى مثل هذه الأحلام (انظر بعد) .

(١٤) انظر الجزء الأول ، وخاصة الفصل الأول والثانى من :
Foulkes, D. (1978), A Grammar of Dreams, New York Basic Books, Inc. (p 3-18)

انظر أيضاً « دارسة فى علم السيكوباثولوجى » وخاصة ص ٦٣٧ ، ٦٣٨ .

(١٥) من أهم ما يساعد فى فهم ما ترمى إليه هذه الدراسة هو تصور الوحدة الزمنية الأصغر وقدرتها على احتواء تأليفٍ مكثفٍ ، يبدو ممتداً عند روايته . ولتوضيح ذلك أورد ملاحظتين : الأولى حلم اقتطفه فرويد (حلم مورى ١٨٧٨) (تفسير الأحلام ص ٦٤ ، ٦٥) « . . كان مريضاً يلزم الفراش وإلى جواره أمه ، فرأى فيما رأى النائم أن الوقت حكم الإرهاب فى عهد الثورة (الفرنسية) ، وجعل يشهد بعض مناظر الموت المروعة ، ثم دعى للمثول أمام المحكمة ، وهناك رأى روبسبير ، ومارا ، وفوكييه ـ تانفيل وسائر الأبطال المفجعين لهذا العهد الرهيب ، وسأله هؤلاء الحساب . ثم بعد عدة من التفاصيل لم يعد يذكرها ، أدين وسيق إلى ساحة الإعدام ، يحيط به جمهور لا حصر له . وصعد مورى على المنصة وشده الجلاد إلى العارضة ، وانقلبت هذه ، وهوى نصل المقصلة ، وأحس مورى برأسه يفصل من جذعه ، فاستيقظ فى هيلة فإذا هو يتبين أن رأس السرير قد سقط ، فأصاب عموده الفقرى عند العنق ، مثلما يفعل نصل المقصلة حقيقة . والمهم هنا هو استيعاب عدم التناسب الظاهرى بين الحدث المسئول عن محتوى الحلم وبين القصة الممتدة كل هذا الزمن . والملاحظة الثانية من خبرات شخصية أورد إحداها كمثال : كنت أقود سيارتى ليلاً فى طريق مصر ـ اسكندرية الزراعى ، وقبل كوبرى قليوب العلوى بعشرات الأمتار رأيتنى وأنا أخطب فى جمع من الناس ، وأنادى أخاً لى ، وأتوعد بعض المارقين ، وأسمع أغنية سخيفة ثم أستيقظ فزعاً ـ لأنى كنت مازلت أقود السيارة ـ وأجد السيارة لا تزال تسير مستقيمة وبسرعة ، وأنظر إلى جارى المتلىء يقظة فلا أجده قد لاحظ شيئاً ، وأعلم أنى حلمت كل هذه الأحداث فى جزء من الثانية ، أو أكثر قليلاً ، فأحكيها لجارى فلا يكاد يصدق . وقد أوردت هذا المثال الشخصى لتأكيد زمن الحلم المتناهى فى الصغر من ناحية ، وللإشارة إلى عدم ضرورة علاقة محتوى الحلم بالأحداث الخارجية من جهة أخرى . ويمكن ربط هذه الفكرة المزعجة (تناهى صغر لحظة الحلم/الإبداع) بمفاهيم كثيرة شائعة وصعبة الاستيعاب ، مثل مفهوم الميكروجينى (الذى اقتطفه أريتى من فرنر) ، و « لحظة » الإلهام ، وربما أصل مفهوم « الوثبة » فى إبداع الشعر . . الخ . مما لا مجال لتفصيله هنا .

(١٦) وضعت اختصارات عربية لطَوْرَىْ النوم ، أسوة بالاختصارات الإنجليزية ، وهى « نحعس » REM sleep اختصارا لـ « نوم حركة العين السريعة » ، « ند حعس » NREM sleep « النوم بدون حركة العين السريعة »
REM = Rapid Eye Movement & NREM = Non Rapid Eye Movement.
وسوف أستعمل هذه الاختصارات فى هذه الدراسة برغم عدم شيوعها بعد .

(١٧) يمكن لإدراك علاقة مستوى اليقظة بتأليف الحلم ، القيام بتسجيله بمختلف وسائل التسجيل الحديثة والقديمة فى أطوار مختلفة من عملية الاستيقاظ . وقد قمت بذلك على نفسى فى أثناء كتابة هذا المقال ، وحوّرت بعد ذلك بحثاً جارياً أشرف عليه على الأحلام ، واستفدت أن التقطتُ بعض الأحلام المتعلقة بهذه الدراسة ، (أعنى بوسائل التسجيل ومستوياته : التسجيل الصوتى ـ (كاسيت) فور الاستيقاظ ، وإن أمكن فى أثناء الاستيقاظ ، وبخاصة إذا عاد الحالم إلى النوم ـ والتسجيل الفورى بالكتابة ، والتسجيل الفورى صوتيا عقب الاستيقاظ بفترة ما ، والتسجيل بالرواية لآخر ، ثم الاستعادة . . . الخ .

(١٨) لابد من توضيح كلمة « خيال » هنا كما تُستعمل فى هذه الدراسة ، فالشائع أن الخيال هو ضد الواقع (الظاهر خارجيا ، وعادة حسيا ملموسا) ، فى حين أن الواقع ـ وخاصة ما يتعلق بهذه الدراسة هو واقع الداخل كما هو واقع الخارج تماما ، بل لعل واقع الداخل هو أكثر مثولا وفاعلية من واقع الخارج من حيث إنه المادة المتاحة للإبداع ، وواقع هو واقع معقد لأنه ناتج تفاعل الواقع الخارجى ـ فى الداخل ـ مع التاريخ (الفردى والنوعى) وبذلك يصبح أكثر عمقا ، ومصداقية كذلك ، ويظل الخيال عملية عقلانية تجريدية منفصلة ـ نسبيا بشكل ما ـ عن كل من واقع الخارج والداخل معا ، وهى العملية التى يطغى فيها الرمز (بمعنى : « حلّ محل » ، لا « أشار إلى ») والتجريد على العيانى والتجسيد ، أى يطغى التفكير كوظيفة فى مقابل التوليف كمواجهة ، ويتم هذا التخيل فى حالة من الوعى أشبه بحالة الوعى اليقظ ، حتى وإن انشقت عنه ، فى مقابل الإبداع المُوَاجهى الذى يجرى فى وعى مختلف نوعيا ، ومشتمل على وعى اليقظة (فيما خلا إبداع الحلم) فيما أطلق عليه هنا « الوعى الفائق » . وهذه (خيال) ثالث كلمة (بعد البيولوجى ، والبسط) أرى أنه لا يمكن تتبع هذه الدراسة دون تحديد مضمونها هكذا .

(١٩) Castaldo V. Shevrin H. (1968): Different Effects of an Auditory Stimulus as a Function of REM and NREM Sleep. Psychophysiology 5 : 219, (AFter Hall J)
(انظر هامش «٧٦»)

(٢٠) تستعمل كلمة « معرفة » فى اللغة العربية عدة استعمالات متداخلة ، لتفيد التفكير ، والإدراك ، ونظرية المعرفة Epistemology ، والمعنى المراد هنا Cognition الذى يشمل كل الوظائف الترابطية اللغوية الرمزية المنظمة . ولابد من احتمال هذه المرحلة حتى نتفق على ألفاظ أكثر تمييزا .

(٢١) يقابل « أريتى » Arieti بين قواعد منطق أرسطو ، ومنطق : فون دوماروس Von Daumerus وبخاصة فيما يتعلق بتفكير الفصامى ، ومراجعة التمسك بمنطق أرسطو حاليا هى مراجعة مشروعة وبالغة الدلالة
Arieti, S. (1974) Interpretation of Schizophrenia. New York, Basic Books, Inc. Publisher p. 229 - 298,299.

(٢٢) Arieti, S. (1976) Creativity. The Magic Synthesis. Basic Books, Inc. Publishers, New York, p. 12-13.

(٢٣) اقتطَفَ نفس المقتطف دافيد فولكس (هامش ١٤) ، ص ٤ ، وحين

رجعت إلى الأصل وجدت أن هذا الوصف قد خصّه دستويفسكى بـ « حالات المرض » (ترجمة سامى الدروبى ص ١٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) فتبدأ الفقرة بـ « فى حالات المرض ، تتميز الأحلام . . . الخ ، وتنتهى الفقرة نفسها بأنه . . . . وهذه الأحلام ، أعنى الأحلام المرضية ، تخلف دائما ذكرى باقية . . . الخ » ، وقد أضفت ما تقدم وما تأخر فى المسودة ، ثم عدت فحذفتها كما فعل فولكس ، ذلك لأن دقة وصف دستويفسكى لإبداع الحلم هو المراد هنا من المقتطف ، أما قصر ذلك على الأحلام المرضية فهذا مالا تؤيده الملاحظات التالية ، وبخاصة أن هذا هو جزء أساسى من مجال ملاحظاتى المهنية ، فاكتفيت بما أردتُ تأكيده ، ثم وضعت هذا الهامش للأمانة ، لعل للقارىء رأيا آخر .

(٢٤) يحيى الرخاوى (١٩٨١) الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى ، الإنسان والتطور ، المجلد الثانى عدد ٤ (أكتوبر) ص ١٩-٣٣ .

(٢٥) كلمة « المعلومة » فى هذه الدراسة تعنى كل ما يصل إلى الوجود البشرى ـــ المخ البشرى ـــ من رسائل ومثيرات ، تاريخا أو حالا ، وما يختزن فيه ، علما بأن علاقة المخ بما فيه ليست هى علاقة الإناء بالمحتوى ، وإنما تركيب المخ نفسه ليس سوى بنية معقدة من المعلومات بشكل أو بآخر ، بعضها تُمثّل تماما ، والبعض الآخر ، وهو الأهم فى موضوعنا هذا ، مازال فى سبيله إلى التمثيل من خلال النبض الدورى المستمر بكل أنواعه ، فى الحلم والنمو والإبداع .

(٢٦) أيضا كان ليونج الفضل أساسا فى محاولات رسم الحلم كخطوة من خطوات تفسيره .

(٢٧) أستعمل لفظ الجنون هنا استعمالا فضفاضا كما يفعل غير المختصين ، وبخاصة من الأدباء والنقاد ؛ لأن هذا اللفظ « هكذا » ليس له ما يقابله تحديدا فى لغة تقسيمات المرض العقلى الحديثة ، اللهم إلا كلمة ذُهان ، التى قد تعنى الشىء ونقيضه (تركيبيا على الأقل) إذ قد تعنى فرط التناثر ، كما قد تعنى المبالغة فى التماسك حول ضلال منظم . لذلك لابد من التنبيه إلى أن الاستعمال الفضفاض الذى ارتضيته هنا إنما يشير أقرب ما يشير إلى الفصام بالذات ، حيث التناثر واضطرابات التفكير الأساسية واضطرابات اللغة هى أهم ما يميز .
أما أن الجنون الدورى هو أساس عندى لكل الأنواع الأخرى فيُرجع فى ذلك إلى « دراسة فى علم السيكوباثولوجى » .

(٢٨) أدونيس (١٩٧٨) زمن الشعر ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ص ٣١٢ .

(٢٩) محمد فتوح أحمد (١٩٨١) توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ص ٤٥ .

(٣٠) ت . س . إليوت فى م . ل . روزنتال ، شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسنى ، بيروت ص ٢٠ (مقتطف من (٢٩) محمد فتوح) .

(٣١) أدونيس (١٩٨١) مكان لمسرح الكآبة ، فصول : المجلد الثانى ، العدد الأول : ص ٢١١ .

(٣٢) يقول البياتى « . . إن الثورة والإبداع كلاهما عبور من خلال الموت . . حيث الإنسان يموت بقدر ما يولد ، ويولد بقدر ما يموت » . مفهوم الشعر ، عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ، ص ٣٠ ، ٣١ اقتطفه : عزالدين إسماعيل : مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ .

(٣٣) وجدت أن مفهوم الوعى المحورى ، هو أقرب ما يكون إلى مفهوم الذات الفاعلة Action Self عند ساندور راد و Sandor Rado ، كذا الذات الموضوعية عند يونج Jung .

(٣٤) فى مقابلة لغرض بحث خاص ، أجرى الكاتب حوارا مع مريض فصامى ، سجلته الباحثة (يسرية أمين (١٩٧٨) أنواع الفصام - رسالة ماجستير فى الطب النفسى والأمراض العصبية ص ١٨١ - رسالة غير منشورة) .
المريض : أنا مجنون مع الألفاظ ، يعنى أنساق معاها .
- : مجنون مع الألفاظ ؟
المريض : آه بعدم قدرتى .
- : زعق شوية .
المريض : على المسايرة معاها ، يعنى خيالى بيتنقل مع الكلام .
وبديهى أننا لم نعتمد على هذا النص وحده ، وإنما لاحظنا كيف تقود الكلمة الفكرة ، فتوجه مسار التفكير ، وأحيانا اندفاعة الانفعال ، حتى لو نطقها بالصدفة .

(٣٥) قصرت قراءتى على محاولاتى فى مجال الشعر فحسب ، غير أن ثمة مقتطفاً له دلالته الخاصة ، قد يربط بين الدرجة القصوى لسيادة الكلمة وقيادتها لصاحبها ، وبين الحوار الوجود معها فى « فعل » الشعر ، وذلك ما أثبته حدْسا فنيا فى رواية المشى على الصراط . وقبل إجراء البحث السالف الذكر بسنوات ، حيث يقول عبد السلام المشد فى وصف بداية الانفصال « وكنت أتعجب من هذا الذى يحدث : الفكرة فى متناول يدى ، ألمسها وأتركها تبتعد قليلا بثقة القط يلاحق الفار ، ولكن المطاردة تنقلب فجأة لتصبح بين غزال جامح وديناصور غبى ؛ يركض الغزال ويختفى بين غابة المشاعر ، والديناصور فاتح فاه فى دهشة الأبله ، متجمد من هول المفاجأة » (الواقعة ١٩٧٧ القاهرة ، دار الغد ٧٥ ، ٧٦)
ويلاحظ أن المطاردة هنا بين « الفكرة » وصاحبنا ، فى حين أن الحوار الذى نقدمه يجرى بين الشاعر والكلمة ، ولا يصبح فى هذه المرحلة أن نتمسك بحدود التضمينات الشائعة لكل من « الكلمة » و « الفكرة » والمعنى » ، إلا باجتهاد تقريبى متغير حتما بتغير السياق .

(٣٦) وهو أن الشاعر الحديث (بعضهم على الأقل) يغامر بثقة مفرطة بتقديم مرحلة وسطى فى عملية تخليق اللغة الجديدة ، وقد يدل ذلك ضمنا على خوفه من الشكل القديم لدرجة أن يتجنبه أصلا ، وبالتالى فهى المغامرة دون اكتمال .

(٣٧) أعنى أننا نأخذ بجدية أكثر ذلك الشاعر الحديث الذى يخلق الشكل القديم ؛ لأن فى ذلك ما يطمئننا على قدرته ومسئوليته ؛ إذ يستبعد فكرة التفكك استسهالا وهربا .

(٣٨) انظر ـــ مثلا ـــ ما تقوله خالدة سعيدة عن شعر أنسى الحاج فى « لن » وما استشهدت به من قوله « . . . بالجنون ينتصر المتمرد ، ويفسح المجال لصوته أن يسمع » . وكل هذا يحتاج إلى مراجعة لاستعمالات كلمات مثل « جنون » و « لاغائى » . . الخ . خالدة سعيد (١٩٧٩) حركية الإبداع ، بيروت ، دار العودة ص ٦٢ ، ٦١ .

(٣٩) القصة القصيرة من خلال تجاربهم : من رد إدوار الخراط على السؤال السادس (ما الزمن الذى تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟) فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ١٩٨٢ ص ٢٦٦ .

(٤٠) إبراهيم فتحى (١٩٨٥) مقدمة (دراسة نقدية) لمجموعة أوراق الحب والعطش لـ « محمد عبد الرحمن » القاهرة ، دار شهدى للنشر ، صفحة « و » .

(٤١) دراسة فى علم السيكوباثولوجى ص ٣٦١ ، وهذه الظاهرة بالذات تؤكد أن مفهوم « الماضى » كزمن « منته » ليس له وجود فيها هو حقيقة بيولوجية ، وأن مجرد معايشة أن ثمة ماضيا يضعنا فى بُعد عقلانى/ذكرياتى ، لا واقعى/توليفى . إذن فتصَوُّرُ أنها كانت هناك « منذ » سنوات ، إنما يعنى أن « مادتها » هناك دائما أبدا ، ثم « هنا » .

(٤٢) لمزيد من الإيضاح يمكن الرجوع لأريتى الذى له فضل استعمال هذا المصطلح ، ولكن فى مجال تفسير بعض أعراض الفصام (انظر . A.rieti. S ، هامش « ٢١ » ص ٣٠٦) .

(٤٣) تتعلق هذه النقطة بقضية قديمة عن علاقة شخوص رواية ما بأشخاص حقيقيين فى عالم الروائى الحسى (ولا أقول الواقعى) . ويبدو أنه مهما بدأ الروائى من رؤ ية خارجية محددة لشخص ما ، فإن وظيفة هذه الرؤ ية أساسا هى تنشيط ما يقابلها ، فى الواقع الداخلى ، ومن ثم فإن التحريك والتكثيف سوف يقومان بدورهما فى عملية التوليف الإبداعى ليتعرف الروائى الشخص ذاته من جديد ، فإذا به ليس هو تماما ، أو ليس هو أصلا ، برغم البداية وعدم القصد الظاهر (هذا إذا استبعدنا طبعا صناعة الخيال كما حددناه هامش ١٨) .

(٤٤) هامش أورده فرويد فى « تفسير الأحلام » (الطبعة المترجمة نفسها) ص ١٢٧ .

(٤٥) يحيى الرخاوى : (١٩٨٣) الموت ، الحلم ، الرؤيا (القبر/الرحم) قراءة فى أفيال فتحى غانم . الإنسان والتطور ــ المجلد الرابع العدد الثالث/يوليو (ص ١٠٨-١٣٦) .

(٤٦) نفسه ص ١١١ .

(٤٧) نفسه ١٢٢-١٢٣ .

(٤٨) يحيى الرخاوى : تكثيفات الوالدية . . ووصاية المعتقد فى تجليات الغيطانى . (دراسة لم تنشر) .

(٤٩) جمال الغيطانى (١٩٨٣) كتاب التجليات . القاهرة دار المستقبل العربى ص ٢١ .

(٥٠) نفسه ص ٢٦٥ .

(٥١) نفسه ص ٢٦٦ .

(٥٢) نفسه ص ٢٩٨ . .

(٥٣) نفسه ص ٧٥ .

(٥٤) نفسه ص ٣٤ .

(٥٥) ص ٥٢ .

(٥٦) ص ٧٤ .

(٥٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٤) : قراءة فى رواية : ليل آخر (نعيم عطية) الإنسان والتطور المجلد الخامس العدد الأول ٩٨-١٣٤ .

(٥٨) نفسه ص ١٠١ (ص ١٤٥ فى الرواية) .

(٥٩) نفسه ص ١٠١ (ص ٣٦ ، ٣٧ فى الرواية) .

(٦٠) نفسه ص ١٠٩ ، على أن تعبير « أغلقت الدوائر ، فانطلق المحتوى » قد يشير إلى بعد مهم لم نذكره فى موضوع الأحلام ، حيث تُشَبَّهُ أحلام النوم النقيضى (نحعس) أحلام بداية النوم من حيث النوع ودرجة التناثر والتكثيف ، وذلك بالمقارنة بأحلام النوم العادى التى أشرنا إلى أنها مسلسلة حتى سُميت « مثل ــ التفكير » ، وقد يكون فى هذا ما يدل على ما ذهبنا إليه من أن الحلم إنما يؤلَّف « لحظة الاستيقاظ » ، ونضيف « ولحظة الإنامة » .

(٦١) نفسه ص ١١٣ .

(٦٢) جابرييل جارثيا مركيز : مائة عام من العزلة ــ ترجمة سامى الجندى ، إنعام الجندى ، بيروت . دار الكلمة ١٩٨٠ .

(٦٣) سيزار سيجر : استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز ، ترجمة اعتدال عثمان ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث أبريل ١٩٨١ ص ٨٢ ــ وهذا الاصطلاح ينبغى مراجعته لأنى متحفظ على استعمال كلمة الذاكرة مثلما تحفظت على استعمال الخيال . ومدرسة « العلاقة بالموضوع » تفرق بين الذاكرة والموضوع الداخلى ؛ وهى تفرقة ليس لها أدنى علاقة بالبيولوجى ، ولكنى أستفيد منها لأنبّه على أن المسألة ليست ذكريات تتداخل ، بل هى واقع حى يتحرك .

(٦٤) يحيى الرخاوى : العزلة والخلود ودورات الزمن فى « مائة عام من العزلة » قراءة لم تنشر .

(٦٥) مائة عام من العزلة ص ٤٨ .

(٦٦) يحيى الرخاوى . قراءة فى : رأيت فيما يرى النائم ، الإنسان والتطور ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ص ١٠٣-١٣٦ .

(٦٧) نفسه ص ١١٩ .

(٦٨) نفسه ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٦٩) وكثيرا ما يفعل ذلك نجيب محفوظ فى تحايله على تقديم تاريخ البشرية كما يظنه ، ولكنه هنا استعمل لغة الحلم بنجاح فائق ، ولكن لخدمة نفس الفكرة المحورية « حكاية مسيرة الحياة » .

(٧٠) نفسه ص ١٣١ ، ١٣٢ .

(٧١) نجيب محفوظ (١٩٧٧) ملحمة الحرافيش ص ٤٢ (لم أضع بعد عنوانا لقراءة هذا العمل) .

(٧٢) نفسه ص ٢٦٢ .

(٧٣) نفسه ص ٤٠٠ .

(٧٤) نفسه ص ٤٠١ .

(٧٥) نفسه ص ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

(٧٦) يستحسن الرجوع إلى مقارنة مسهبة بين فرويد ويونج فى هذا الشأن فى :
Hall, J.A.(1977) Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments, New York, Grune & Stralton. Inc.

(٧٧) الدفاعية هنا تشير إلى فرط استعمال الحيل ، بمعنى Defensive Mechanisms أى أن الحلم يقوم بوظيفة دفاعية مستعملا مجموعة من الحيل التى وصف بعضها فرويد فى إخراج الحلم ، ومن أهمها : الإزاحة ، والإسقاط ، والرمزية ، والتكثيف ، ليحقق حلا وسطا بين أن يورى وأن يخفى فى الوقت نفسه ؛ وهذا يختلف تماما عن كل من الوظيفة الكشفية والإبداعية للحلم ، وإن كان قد يؤدى بعض هذه الوظائف بعد الترجمة (التفسير ؟) .

(٧٨) Foulkes D. (الهامش ١٤) Part IV (193 - 342) especially chapter 11 (193 - 244)

(٧٩) لم أدخل فى تفصيلات هذه الطريقة ، وإن كنت قد تلمست شبها شديدا بينها وبين بعض اتجاهات النقد (التحليلية ــ البنيوية فى الأغلب) . ولكن ما أريد أن أعلنه هنا هو أن كلا من المنهجين كان يبعدنى عن النص (الحلم ــ أو الأدب) لا يقربنى منه .

(٨٠) قد يبدأ المريض العلاج النفسى (هنا أشير إلى العلاج الجمعى خاصة) وهو يعلن ــ ويتصور ــ أنه لا يحلم أصلا . وبتقدُّمه إلى التصالح مع الداخل (بمعنى القبول ــ لا الاتفاق التسوياتى الدفاعى) تظهر الأحلام ، ثم يتواصل الحوار بين مستويات وعيه فيستطيع أن يحكى عنها ، وأن يسهم ــ بعد ذلك ــ فى مسرحتها أو قراءتها .

وقد يحدث أيضا مثل ذلك مع بعض العقاقير الأحدث التى تعمل انتقائيا على مستوى من الوعى دون آخر ، كما قد يحدث مثل ذلك أيضا مع التوقف عن مثل هذه العقاقير أو غيرها ، والتفسير الذى يوحِّد بين كل ذلك هو النظر فى الأصل البيولوجى للأحلام ، وعلاقة ظهورها فى وعى اليقظة بمدى مرونة الوجود والحوار بين المستويات .

(٨١) لم أحاول فى هذه الدراسة أن أشير إلى بعض نتائج ما نُجرى من أبحاث فى مسألة الحلم ؛ برغم أن الإشارات الأولية تشير إلى احتمال سيرنا فى الطريق الصحيح ، ولكنى أسمح لنفسى أن أثبت هنا بعض ما ألهمتنى إياه هذه الدراسة من تحوير فى طريقة البحث ، حيث قمت بتسجيل

بعض أحلامى على مستويات مختلفة وبطرق تسجيل متعددة (انظر هامش ١٧) . وبرغم أن محتوى الحلم لم يكن الهدف من التسجيل ، فإنى فضلت أن أثبت هنا عينتين من هذه الأحلام متباعدتى الدلالة ، لا للتفسير طبعا ، وإنما للنظر فى اختلاف التركيب ، الدال على اختلاف مستوى الوعى الذى أنشأ كلا منهما .

حلم (١) الحاج سيد عطوة يكتب مقالا من صفحة واحدة على ظهر صفحة الغلاف الأمامى من مجلة « فصول » ، وهو يكتبه بحروف مطبوعة مباشرة على مجلة صدرت فعلا ، هو يمط شفتيه جدا أثناء الكتابة لكنه يبدو معتزا بما يعمل ، ويسأل نفسه (أو يسألنى فقد كنت حاضرا دون ظهور) عن جدوى هذه المجلة أصلا (ملحوظة : الحاج سيد صديق ناهز السبعين ، يقوم وحده بطبع مجلة أتولى إصدارها ، فى مطبعة نسميها المطبعة الغرفة الواحدة) .

حلم (٢) مسْجد ــ قِبْلَة (هى نصف حجرة وليست تجويفا دائريا) ــ الإمام طفل ــ المأمومون شيوخ بعمائم ــ التنحى ــ ثم الطفل الآخر دون عراك ــ وأنا جالس فى أول صف على غير العادة ، أتفرج ــ لا أشارك .

وقد نقلت الحلمين كما سجلتهما حرفيا دون أى ربط لاحق ، ولم أستطع أن أجيب عن موقع أيهما من التسجيل والتأليف ، ولكنى لمحت العلاقة ــ بشكل ما ــ بين نشاطى فى كتابة هذه الدراسة وبينها ، فأثبتها دون تعليق .

(٨٢) محمود محمد شاكر : (١٣٩٢ هـ) القوس العذراء . مكتبة الخانجى القاهرة . الطبعة الثانية .

(٨٣) أشير بوجه خاص إلى المعالجات التى تفرض إيديولوجيات اجتماعية ، أو اقتصادية حديثة على النص القديم ، فتعلن وصاية الوعى اليقظ ، بما يفسد الأصل ، لا يبدعه جديدا .

(٨٤) حدثنى الأديب فتحى غانم (فى المرة الوحيدة التى التقيت به فيها مصادفة) أنه تعرف بعض جوانب نفسه (أو دعَّم معرفته بها) من خلال قراءتى لأفياله ، وكان ذلك على ما أذكر فيما يتعلق بموقفه من العدوان (انظر هامش ٤٥) .

(٨٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٣) مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع العدد الأول ٣٥-٥٨ .

(٨٦) مثلا : حركية الإبداع : ص ١٦٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ .. الخ ، على أنى قد فهمت الرسوم التوضيحية بصورة أفضل من الأرقام بعامة .

(٨٧) Assagioli. R: (1965) Psychosynthesis, New York, Psychosynthesis Research Foundation.

(٨٨) مثلا : اعتدال عثمان (١٩٨٤) : النص ، نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش ، فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ص ١٩١-٢١١ .
(حاولت القراءة أن تؤكد مقولة أوسكار وايلد أن « النقد يتعامل مع الأدب بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد .)

(٨٩) قد يكون الموقف النقدى التقويمى القواعدى معطِّلا لعملية الإنشاء الأدبى الذى يقدم عليه الناقد نفسه ، حيث تظل الوصاية المنهجية على حركته فتعوِّقها لدرجة التناسب العكسى بين هذا وذاك ، بين الإبداع النقدى والإبداع المنشىء ابتداء ؛ (وأفضل ألا أضرب أمثلة) . فى حين أن النقد المبدع (الملتزم بداهة) يحرك الإبداع المنشىء فى اتجاهات أرحب وأعمق (مثال : ت . س . إليوت ، إدوار الخراط) .

تخلف العلوم البيولوجية والإنسانية والطب عن الثورة المفاهيمية فى علوم الطبيعة والمادة

هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف ؟

طارق على حسن

مقدمة : قد يبدو من الغريب جدا أن يكون أول عنوان هذا المقال عن تخلف العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب ؛ وهو مفهوم تنطق الظواهر الحالية حولنا بعكسه ؛ فيبدو أن علوم الاجتماع والنفس والتاريخ والاقتصاد وعلوم الإنسان لم تكن أبدا أقوى فى وسائلها وأدواتها ، ولا أغزر فى معلوماتها ، مما هى عليه الآن . والعلوم البيولوجية والطب تبدو ظاهريا فى ذروة التقدم ، فمن حل لألغاز الكروموسومات والجينات وأسرار الرسالة الوراثية ، إلى أطفال الأنابيب وبنوك الأجنة وزرع الأعضاء ، من الكلى إلى الأكباد والرئات والقلوب .

من إذن هذا الذى يجرؤ على دمغ علوم هذه إنجازاتها بالتخلف ؟ وبأى منطق نطلب المزيد من علوم تبدو تطبيقاتها المذهلة قمة القوة والمعرفة فى آن واحد ؟

«مهلا ! مهلا ! فلتتريثوا ولتبحثوا وتمحصوا فى الفنون التعبيرية على مدى العصور وعبر الأمكنة ، لعلكم تجدون لعلومكم مخارج عبر الأزمة والتخلف ، فتلحقوا ــ على أقل تقدير ــ بعلوم الطبيعة والمادة ، أو تعبروا ــ على أحسن تقدير ــ بعلوم الإنسان والحياة من ظلام التجزىء والتثبيت والبتر والمنطق الجامد ومخاطرها جميعا إلى وعى التكامل والمنطق الديناميكى متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ، ومواصفات متحرك الزمان والمكان . . . » .

فلنحاول إذن فى هذا المقال الإجابة عن بعض الأسئلة ، وصولا إلى مفهومنا عن تردى العلوم البيولوجية والإنسانية فى أزمة بالغة الخطر على البشرية من جهة ، ومن جهة أخرى نقدم شرحا لمفهوم الفن بوصفه أعلى وسائل المعرفة وعيا بالحياة ، ووصولاً إلى شرح دور الفن وتحديده بوصفه قائدا ومرشدا ومعلما للعلوم فى أزمتها الحديثة ، سواء كانت هذه الأزمة أزمة مفاهيمية أو أزمة تطبيقية .

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب فى أزمة ؟ وما كنه هذه الأزمة ؟ ومادلالاتها ؟

ثانيا : ما الثورة المفاهيمية التى مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟

ثالثا : ما التكامل ؟ أو ما المنطق الديناميكى متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالأبحاث الأخيرة بشأن العمل التكاملى للجهاز العصبى الإنسانى ، والفص الأيمن والفص الأيسر من المخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع منهاج التثبيت والتجزىء والبتر ، أو مع المنطق الاستاتيكى الخطى ؟

رابعا : هل تفتقر علوم الحياة والطب إلى نموذج حى ؟

وما دور الفنون ؟ وبأى منطق نقول إنها ملاذ البشرية فى أزمتها التى صورناها على أنها اندفاع بقوى متصاعدة فى طريق طبيعته الأساسية أن يكون مسدودا ؟

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب فى أزمة ؟

فلنأخذ الطب مثالا . إنه على الرغم من الإنجازات الظاهرية الهائلة فإن هناك عددا متصاعدا من الناس فى معقل بلاد أقصى «التقدم» الطبى تنصرف عن الطب ، بل تراعى أن تكتب فى وصايا موثقة ألا تعالج بالطب «المتقدم» ، وألا تدخل إلى المستشفيات ، إذا مرضت مرض الوفاة .

ومن جهة أخرى اعترفت هيئة الصحة العالمية بالعجز الهائل لهذا الطب الحديث ذى البهارج عند مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين ، فكان أن اتخذت قرارات فريدة فى دلالاتها بتشجيع الطرق الموازية فى العلاج ، التى تشتمل عليها المعارف الشعبية والحكم الشعبية والفنون الشعبية ، وما بها من إجراءات اعترفت بفوائدها العلاجية الأروقة العلمية العالمية ، بعد أن لم يكن ينظر إليها إلى عهد قريب إلا على أنها دلائل أكيدة على الجهل والإظلام والتأخر . كما شجعت على إعادة النظر وممارسة معارف الطب العربى والطب اليونانى والطب الهندى والصينى القديم ، بما فى ذلك من إحياء لوعى قديم جديد فى ممارسات العلاج بالأعشاب والغذاء والطرق الطبيعية والفنون ، وعلى رأسها الموسيقى والرقص ، وكذلك إحياء لوعى بالغ الأهمية ، كان الطب الحديث قد اكتسحه اكتساحا ووأده وأداً ، عن أهية فهم السببية ، والمغزى خلف حالات الصحة والمرض ، وأهمية التوازن بين شئون الوقاية والعلاج ، وعن أهمية علاج الروح والجسد معا ، وعن أهمية فهم الحكمة من الأعراض لترك ما هو مهم منها ليأخذ مجراه . وقد كانت دلالة بعض هذه القرارات وما سبقها من أبحاث وتحليل أن الطب الغربى الحديث يمثل خطرا أكيداً على صحة الملايين ، كما يمثل عائقا حقيقيا فى سبيل هدف الصحة للجميع (مرجع ١ و٢) . فمثلا ركزت هذه الدراسات على مخاطر العقاقير والعمليات الجراحية ، كما حللت بطرق « علمية » دقيقة النسب الهائلة من العقاقير والعمليات التى يتضح أن لا داعى لها ، والتى طبقت مع ذلك برغم أضرارها ومخاطرها . وكذلك حللت السلوك غير الصحى والاعتمادى الذى يشجعه الطب الغربى المتقدم وهو دائما يقدم الجزرة الكاذبة .

«لا تخش ضياع الصحة ! ولندر فى عجلة الأنماط الاجتماعية المفيدة أو المدمرة حتى الثمالة ؛ فعندنا دائما عقاقير سحرية تشفى كل شىء ، وعمليات معجزة لإصلاح كل ما قد يفسد أو يضيع !» . ويمكن أن نضيف هنا «على شرط أن تدفع الثمن» . وهذا «الثمن» أصبح باهظا أو مستحيلا بالنسبة لغالبية الأمم والشعوب ، بل باهظا أو مستحيلا بالنسبة لغالبية متصاعدة من الأفراد فى الدول نفسها التى تصدر هذا النوع من الطب الغريب !

فكيف ولماذا حول هذا الطب «العظيم» الصحة إلى شىء باهظ الثمن ، بعيد المنال عن الغالبية من الشعوب والأمم ؟

الجواب المفاهيمى هنا هو أنه كلما بعدنا عن تشخيص السببية الأولية primary Causality ازدادت التكاليف ، وكلما أصبحت القوى المطلوبة للعلاج هائلة كما وتعددا وتعقيدا ، وكلما قلت فى الوقت نفسه نسبة الشفاء الحقيقى وارتفعت نسبة الالتجاء ــ اضطرارا ــ إلى كبت الأعراض وقتيا بديلا لشفاء يسمى شفاء وهو ليس بشفاء ، بل إن مفهوم الشفاء بما هو تصريف حقيقى resolution بالمعنى الذى نعرفه من الموسيقى والشعر والدراما ، يختفى تماما .

وليس غريبا إذن أن نجد أن تكاليف الطب الحديث تتصاعد ، وعوامله العلاجية والتشخيصية والبحثية من أجهزة وعقاقير وإجراءات جراحية ، تمعن فى تصاعد القوة والتعقيد والتكلفة ، فى حين تقل فى الوقت نفسه قدرته على التشخيص ــ السببى ــ أو العلاج الشفائى .

ويوازى هذا الموقف العجيب فى أزمة الطب أزمة علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس مثلا ، بتطوراتها الهائلة الموازية للتطورات فى علوم الطب . العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم وتتعقد أجهزتها ووسائلها ولغتها وممارساتها ، والأمراض الإنسانية والبيولوجية تتفاقم وتزداد خطرا وتعقيدا .

ولكن الظاهرة نفسها تتكرر : بُعْدٌ عن فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها ، وتكرار لنمط القوة المتصاعدة كما وتعقيدا وتكلفة ؛ وهى القوة التى تعجز عن التشخيص السببى أو العلاج الوقائى أو التصريفى التطورى الشافى .

هذه العلوم كلها «بتطوراتها» الهائلة ، وفى عقر دار البلاد والمجتمعات الحاملة لواء تطورها الحديث تخفق،بوصفها علوم اقتصاد مثلا،فى أن تشخص سببيا ، أو تعالج مرضى الأزمات الاقتصادية العنيفة ، بما تجره من انهيار وعذاب ومعاناة « ولا إنسانية » بشعة ، فى ظل وجود المهارات الإنسانية ، والطاقات الطبيعية ، والأدوات المطلوبة ، والموارد ، واحتياجات الإنسان والحياة . وقد وقفت علوم التاريخ الموقف نفسه بكل ما تستعرضه من عضلات ونظريات ترقى إلى مستوى اللوغاريتمات الكهنوتية ، عاجزة عن الفهم السببى المتكامل لكوارث بشرية هائلة على مستوى التطورات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، كما لم تجد فتيلا فى الوقاية أو العلاج التصريفى الشفائى للتطورات التى أدت إلى الحرب العالمية الثانية ، ولا لما تبعها من تطورات تؤدى بالبشرية كلها إلى أن تقف على حافة فناء ذرى منذر .

ولعله مما يدلل أيضا على المنظور التلسكوبى المبتور للعلوم بعامة ، وللعلوم الإنسانية البيولوجية بخاصة ، أنه حينما أدخل العلم لأول مرة فى حياة المخلوقات إمكان القتل غير الشخصى impersonal killing، لم يجد العلم وفروعه الإنسانية مجالا للوعى بخطورة النقلة الهائلة التى أقحمت على ديناميات الحياة الإنسانية ، وتركت المجتمعات الإنسانية وقياداتها السياسية دون توعية بالحدث الهائل ، ودون مواجهة مع ضرورة التغير الجذرى فى وسائل تصريف الصراع ، فى ظل دخول إمكان القتل غير الشخصى وسيلة « لحسم » الصراع . ولم يع العلماء المشتغلون بعلمهم تلسكوبى المنظور النقلة الدرامية الهائلة وأبعادها ، التى قدمت فى غياب الوعى أكبر الكبائر أداة سهلة مقبولة وغير مشروطة فى ترسانة أدوات «القوة» فى المجتمعات الإنسانية . وبطريقة غير محسوسة ــ فأجهزة الحس ماتت بدعوى العلم ــ تحول القتل غير الشخصى ، بل القتل غير الشخصى الجماعى mass impersonal killing ، إلى وسيلة عادية للتفاعل و«لتصريف» الصراع ، مع أن هذا الحدث الهائل هو قمة «المحرم» وقمة الجريمة من المنظور البيولوجى والفنى والدينى !

وها نحن أولاء فى الشرق والغرب ، فى ظل الوعى العلمى الناقص ، نمارس بالمنظور التلسكوبى نفسه ــ الذى أشرنا إليه فى الطب مثلا ــ الكم المتصاعد من الأزمات الاقتصادية المصنعة والمكلفة ، مع الكم المتصاعد من استعمال القتل غير الشخصى ، الفردى والجماعى ، لـ «تصريف» الصراع ، فى حين ننتظر جميعا وفى أى لحظة فوران حرب عالمية جديدة ؛ تنهال علينا جميعا بالهلاك من الأرض والسماء والمحيطات ، بل من الفضاء . وعلومنا الهائلة ، الإنسانية والبيولوجية ، فى غياهب هذه الأزمة الفريدة بدلالاتها المشيرة إلى التردى فى فشل حضارى صارخ ، تستعرض عضلاتها ــ مثل السكران ــ ولسان حالها يقول «أنا بطل !! أنا جدع !!» .

ولنستمر فى تحدى العلم التلسكوبى المبتور ، ولنقل له أين أنت من فهم الحرب بين العراق وإيران وشرحها وتشخيصها وعلاجها ، أو من مآسى لبنان ومآسى الشرق الأوسط ؟ وأين أنت من إجراءات الوقاية ، وإجراءات العلاج السببى ، ثم من إجراءات الوقاية من تكرار المثل ؟!

العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم ؛ والأمراض الإنسانية الاجتماعية والبيولوجية تتفاقم وتزداد خطرا وتعقدا وتهديدا . العلوم الهائلة منغلقة فى منظورها التلسكوبى تتيح للقوى المتحكمة فى المصائر الإنسانية قوى هائلة لا حدود لها ، ولكن لا حس لها بالأسباب أو الجذور ، ولا حس لها بالحياة ، تنهال على الظواهر بقوة فتنجح أحيانا وتفشل كثيرا ، فيزين لها الغرور أن تمعن فى تضخيم النجاح ، وأن تعوض العجز والفشل بموقف فوقى متعال على الحياة والإنسان والطبيعة ، متحالف مع السلطة الزمنية فى المكان (مرجع ٣) ؛ ويدفع الجميع الثمن الباهظ كما بينا وكما سنبين .

علوم تكلفتها فى الدراسة والبحث والممارسة إنسانيا وماديا تزداد باطراد هائل ، وعجزها عن التشخيص أو العلاج السببى يزداد أيضا فى اطراد هائل ومذهل . والأغلبية تصدق أن هذه العلوم فى تقدم مطرد ، ومع ذلك فإذا نظرنا وأمعنا النظر من الوجهة البيولوجية العامة فسنجد أنه قد انقرضت فى عصر «التقدم الهائل» هذا أنواع كثيرة من الحياة الحيوانية والنباتية ، وكثير منها مهدد بالانقراض ، وارتفعت منسوبات تلوث البيئة أرضا وجوا وبحرا ونهرا بل فضاء إلى مستويات مهددة للحياة البيولوجية بأسرها ، وتطورت ملايين الميكروبات والفيروسات تهاجم الآن الإنسان والحيوان ، وقد اكتسبت على الإنسان قدرات ، وضده مناعات ، لم تكن لها من قبل ، وطحنت الأزمات الاقتصادية المصنعة والحروب الإنسان كما لم تطحنه من قبل ، وبضراوة فاقت تصور أبشع الكوابيس . ولكن الأخطر أنها قد افترست بوحشية ــ ولا تزال تفترس بلا رحمة ــ أية مجتمعات أو تكونات إنسانية تعيش فى تعاون وتناسق بيئى «إيكولوجى» بطريقة تحقق الاستقلال الذاتى والتوازن الطبيعى الموسيقى مع عناصر المحيط الداخلى والخارجى والطبيعة ودوراتها (مرجع ٤) .

وليس غريبا أن يظهر بالدراسة والتحليل أن الأرضية الفلسفية للطب الغربى الحديث مثلا هى علاج الأعراض بالعقاقير المضادة أو الإجراءات الجراحية المضادة للأعراض، أو كما يسمى Allopathic medicine . وقد تحول الطب الغربى بتدرج غير محسوس إلى فهم الصحة على أنها غياب الأعراض . وهو من هذا المنطلق قد أصبح ضعيفا جدا فى مجالات الوقاية من جهة ، ومن جهة أخرى فى مجالات فهم المحتوى التعبيرى للأزمة المرضية بمحتواها العضوى أو النفسى ؛ ومن ثم أصبح عاجزا أو شبه عاجز عن مساعدة المحتوى التطورى الكامن ، فى كل أزمة ، على الميلاد .

والمريض من هذا المنطلق أيضا لا يطلب منه سوى أن يشرح الأعراض فى سرعة وإيجاز ، ثم ينصاع ككائن سلبى معتمد لتمارس عليه ــ وهو مستسلم ــ بالعقاقير أو بالجراحات ، عجائب هذا الطب المنقذ المعجز (التبرير الوحيد لهذا الموقف هو فى مجال الطوارىء المهددة للحياة ، والمتدخلة فى مجالات الوعى ؛ ولكن الموقف يمارس ــ بكل أسف ــ فى كل مجالات المرض) .

وفقدان القدرة على التواصل مع المحتوى التعبيرى للأزمة يجعل الطب الغربى الحديث دائما بعيدا عن فهم السببية ؛ وهو بذلك بعيد عن فهم نقطة البدء الحقيقية للمرض أو فهم الـ prepathoigy ، أى باثولوجية ما قبل ظهور الأعراض (مرجع ٥) .

والطب الغربى بعيد حتى عن المفهوم المقنع لماهية الشفاء ؛ إذ إن الأعراض التى توءد بالعقاقير أو الجراحة كثيرا ما تعود فى العضو نفسه ، أو فى أعضاء أخرى ، وتستمر الحلقة المزمنة التى طالما عرفناها . وقد شرحت بالتفصيل فى أحد أبحاثى المقدمة إلى مؤتمر الطب والموسيقى المنعقد بالدنمارك عام ١٩٨٣ (مرجع ٦) نظريتى فى أن نبوغ الطب الغربى الحديث ، ومعه العلوم الإنسانية والبيولوجية الحديثة ، من أرضية فلسفية أساسها العزل والتجزىء والتثبيت وقياس المعزول والمجزأ والمثبت بطرق قياس نتائجها دقيقة وقابلة للاختبار والتكرار والإثبات والتطبيق ، ينبع منه بالضرورة ظاهرة مجال أعمى blind spot فيما يختص بالشىء الحى المتحرك والمتفاعل المتكامل ، وفيما يختص بمفهوم التطور وتحدياته ، وبالأخص تحدى المحتوى التعبيرى والكمون التطورى للأزمة .

ولعل أحد محاور أزمة الطب الحديث ، ومعه علوم الإنسان ، هو أنه قد حدث خلط بين نتائج القياسات الكثيرة وتطبيقاتها المثيرة ــ التى تجرى بضرورة المنطلق العلمى الموجود إلى الآن على ما هو معزول ومجزأ ومثبت ــ والحقيقة النابضة المتحركة المتفاعلة المواجهة دوما لتحديات التطور أو النكوص أو الثبات ، والمكونة دائما ــ ما دامت الحياة مستمرة ــ من مُجّاع ديناميكى لتفاعلات داخلية وخارجية (مرجع ٧ ، ٨ ، ٩) ؛ أى أنه حدث خلط خطير فى أن العلم الذى جردوه من الموسيقى ليسموه علما أصبح وسيلة المعرفة الوحيدة المقبولة عن الحياة ، وهى التى لا يمكن أن تكون حياة بلا موسيقى ، أى بلا إيقاع وحركة وتفاعل وتطوير مستمر . وبمعنى أقرب : تجرأ العلم ــ المثبت المجزىء الباتر العازل ــ فعد نفسه وسيلة الوعى الوحيدة ، والوحيدة المشروعة ، بالحياة ؛ وهى التى لا يمكن أن تكون حياة إذا جزئت وفصلت وعزلت وثبتت !

ولعل من دلالات الأزمة التى أشرنا إلى كنهها فى ما تقدم من دراسة وفى غيرها (مرجع ١ ، ١٠) ، سعار الطب الحديث مثلا لاستعراض العضلات تدريسا وبحثا وممارسة فى مجال لا يمثل إلا واحدا فى الألف على أكثر تقدير من مجالات قضية الصحة الإنسانية . وهذا ينطبق بوضوح على عمليات زرع القلوب والقلوب الصناعية التى تُحمّل بدعاية صارخة تملأ علينا الصحف والتليفزيون والأخبار ، مع أن

الملايين من الأطفال تهدد قلوبهم أو تفتك بها الحمى الروماتزمية ؛ وهى التى يمكن منعها تماما بتعاون وتكامل فنى بين علوم طب إنسانى من نوع آخر ، مع التخطيط التكاملى والجغرافيا البيئية والسلوك الوقائى ، بما فى ذلك المسالك الفنية التعبيرية ، والوعى الجسدى البيئى ، المدعم بالفن ممارسة وتلقيا ودراسة ، بما هو جزء من تعليم إرواء الطاقات والقدرات وتدريب المهارات وإطلاقها . ولكن حيث إن ملايين الأطفال المهددين أو الذين تفتك بهم الحمى الروماتيزمية أو حتى ملايين الأطفال الذين يفتك بهم سوء التغذية ضعاف فى ميزان القوى ، فليس لهم صوت أو حول فى مجال المال أو السياسة فى بلادهم أو فى البلاد التى تصدر هذه العلوم البيولوجية والإنسانية اللا إنسانية ــ بما فيها هذا النوع الغريب من الطب . وحيث إنهم لم يفقدوا بعد إنسانيتهم ليستعملوا أجهزة القتل غير الشخصى الفردى أو الجماعى وأدواته ، أوليهددوا باستخدامها ــ فلننس هؤلاء الأطفال إذن ، ولنركز التدليل على قوة علومنا وعظمتها على الأفراد الذين يعدون على أصابع اليد ، والذين أنفق عليهم الملايين لنقل القلوب أو الأكباد .

وما أسهل أن يتحالف العلم المبتور مع أهواء قوى الزمان والمكان ــ وهم ليسوا بأى حال الأطفال أو الأشجار أو الطبيعة أو نبض الحياة المرهق ــ فإن التزام العلم بمنهاجه الثابت القديم ، وبأن قياساته هى الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، قد باعد بينه وبين الحياة وبين الإنسان الحى بفجوة متصاعدة خطيرة . وقد اختارت العلوم الإنسانية والبيولوجية الدفاع عن نفسها إزاء هذا التحدى المتصاعد ، لا بالتكيف والتغير والتعلم المستمر من الإنسان والأطفال والطبيعة والحياة ، بل باتخاذ موقف سلطوى متصاعد ، وبالتحالف مع مراكز القوة والسلطة فى البنيان الاجتماعى . وإذا كان هذا التغير فى الولاء قد حدث بتدرج غير محسوس فإن آثاره خطيرة وبعيدة الأثر إلى أقصى درجة .

ويضاعف من هذه الظاهرة ــ التى تمثل فى الوقت نفسه تهديدا خطيرا للإنسان وعرضا من أهم أعراض أزمة العلم ــ فى مجتمعاتنا أن «العلم» الحديث غربى وغريب أصلا ؛ ولا عجب أن يضاعف ذلك من موقفه السلطوى البعيد عن الإنسان ، والمتعالى عليه ، والمتحالف مع السلطة ، والمتكلم بلغتها ، أو بلغة أجنبية لا تكاد تفهم . وهو لا يتصور أن يكون هناك حوار حقيقى مع هذا الشئ الحقير المسمى بالإنسان «الشعبى» . ووواقع هذا الموقف المتعالى هو الدفاع المستميت ضد الإنسان الشعبى أو إنسان القاعدة الذى يثبت ، لو أتيح له أية مساحة للتعبير ، مدى العجز الصارخ لهذا العلم المبتور الذى فشل حتى اليوم فى التكيف لعناصر الحركة والتفاعل ، والذى تأخر بما لا يقل عن نصف قرن من الزمان عن علوم الجماد ، وتأخر بآلاف السنين عن وسائل المعرفة الأخرى بما فيها الفنون والحكمة الشعبية . وهنا أشير عرضا إلى ظاهرة مثيرة فى مجتمعنا (مرجع ١٠ ، ١١) ، تتمثل فى ارتفاع نسبة الاعتمادية مع ارتفاع نسبة التعليم ! فها نحن نخرج الآلاف من «العلماء» بعد سنوات مضنية من الدرس والدراسة فى كثير من الجامعات ، وها هم أولاء الآلاف من خيرة شبابنا ، يقضون زهرة عمرهم فى إخراج الآلاف من رسائل البحث العلمى ، ومع هذا أصبحنا نستورد من الكساء والدواء والغذاء ما يرهق إنتاجنا الضعيف وإنتاجيتنا الأضعف . فهل يا ترى خطر للقارئ أن هناك علاقة بين المفاهيم التى سقتها حتى الآن وهذه الظاهرة العجيبة ؟

ثانيا : ما الثورة المفاهيمية التى مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟

من عجب أن المنهاج العلمى المسيطر حتى مطلع القرن العشرين والمعتمد ــ كما ذكرت آنفا ــ على التجزىء والعزل والتثبيت ، قد فجرته تفجيرا دراسات العلماء فى الطبيعة وعلوم المادة . فقد أرغمت المادة علماءها على قبول الحركة والإيقاع ، ومفاهيم تأثير الناظر على المنظور ، والمحيط ، ومحصلات التفاعل والتكامل ، وغيرها من المفاهيم التى كانت بحسب التقاليد غريبة على العلماء يرفضونها ، ويخجلون منها ، ويعدونها «غير علمية» . ويلاحظ أن هذه المفاهيم التى وصل إليها علماء المادة عبر القرون لم تكن أبدا غريبة على الفنانين كتابا أو تشكيليين أو شعراء ، أو بالأخص موسيقيين ؛ ولم تكن غريبة على أهل الحكمة فى أى مكان أو زمان .

ومن عجب وأسف أن الجماد كان أقوى وأكثر فعالية فى تأثيره على علمائه ودارسيه وإرغامهم على التغير الجذرى فى محاولات الفهم والتواصل المتصاعدة ، فى حين لم يستطع الإنسان الحى أن يؤثر تأثيرا مماثلا على علمائه وقواده ودارسيه ، ولم تستطع حركة الإنسان وحياته حتى الآن أن «تحرك» علوم البيولوجيا أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الطب أو علم النفس ، التى مازالت تمارس على الإنسان الحى أنماط العزل والبتر والتجزىء والتقييد والتثبيت ، دون وعى كاف بمخاطر هذه الأنماط وحدودها .

فجرت دراسات المادة العلم الاستاتيكى والمنطق الاستاتيكى ثنائى الأبعاد تفجيرا ، ولم يعد يكفى لمواجهة التحديات المعادلات الخطية الثابتة ، ولا منطق « إذا كان كبيرا فهو ليس صغيرا ؛ وإذا كان مصمتا فهو ليس فارغا ، وإذا كان سلبيا فهو ليس إيجابيا » ، إلى آخر هذه « التسهيلات » المفيدة فى مجالها فقط ، والعاجزة عجزا مخلا فى غير مجالها ؛ ودخلنا فى مجالات قد يكون فيها ١+١ لا يساوى ٢ ! و ١-١ قد يساوى أربعة ! أصبحت المادة على أقل تقدير حالة ثنائية : مادة/طاقة ، طاقة/مادة ، تنتقل بين الكينونتين بحسب ظروف محيطية وداخلية عدة ، نعرف بعضها ولا نعرف بعضها الآخر ؛ بل إن بعض عناصر المادة قد تكون فى الوقت نفسه مادة وطاقة معا ! والعجيب أن سلوك المادة فيما يبدو يعتمد على المراقب وعلى وسائل القياس التى يستعملها لحظة المراقبة ــ التفاعل ــ وعلى علاقات عناصر المادة بعضها ببعض ، وبمواد غيرها ، لحظة المراقبة (مرجع ١٢) . وليس عجيبا أن يتفجر الوعى ــ الخطير فى آثاره التطبيقية فى العلوم الإنسانية ــ بضرورة تعريف المراقِب والمراقَب والأداة القياسية والمنظور والسرعة والطاقة والظروف ، قبل إلحاق دلائل واستنتاجات بأى من الظواهر الملاحظة .

علمتنا المادة أنها يمكن أن تبدو مثلا فى ثلاث حالات « متناقضة » لثلاثة مراقبين ، يكون كل منهم صادقاً تماما ، برغم اختلاف شهادة كل طرف عن قرينه !

بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون أو يمكث مدة ثم يختفى ؛ ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد ، ومفاهيم المادة المضادة ، ومفاهيم نظرية التداعى Catastrophe theory ، حيث تخرج تطورات الأحداث خارج حدود القدرات القياسية فتبدو كأنها

غير موجودة ، فى حين أنها موجودة ولكنها خرجت عن مجال قدرات القياس فعجزت عن قياسها .

بعض المواد التى تبدو لنا ثابتة خاملة مصمتة تطلق أمزجة من المادة والطاقة ، وتتحول بتدرج غير محسوس بالنسبة لنا ــ قد يكون بسرعة هائلة من منظور زمنى آخر ــ إلى مواد أخرى ، وقد يكون ما تطلقه مضرا أو شافيا أو مميتا ، وفقا للظروف والحدة والحال . وتخبرنا ملاحم علوم المادة وسمفونياتها أن ما يبدو لنا ثابتا مصمتا من جماد هو عالم من الإيقاع الهائل والتفاعلات العجيبة ؛ هو كون مصغر microcosm ، به الأجرام والكواكب والشهب والفراغات والمسارات والتفاعلات والأخذ والعطاء ؛ والكل يظهر بمظاهر متعددة بحسب الناظر ، ووفقا لطرق القياس ومدى حدة علاقة الوعى ، وما تحمله من ذبذبة طاقة pitch . فإذا رميت كرة مطاطية صغيرة مثلا عبر لوح زجاج قوى فسيكون هذا اللوح لها حاجزا لا يمكن اختراقه ــ أى حائطا مطلقا من وجهة نظر الكرة ــ فإذا رميت عبر الحائط « المستحيل » نفسه بإلكترون عالى الجهد فإن الإلكترون يخترقه كأنه غير موجود !

وهكذا يصبح الحاجز المستحيل بالنسبة للكرة غير موجود بالنسبة للإكترون . فإذا استبدلت بالحائط الزجاجى مجال بروتونات موجبة فإن الكرة المطاط تعبره بسهولة ويسر ، كأنه غير موجود ، فى حين يمثل هذا الحائط « الوهمى » حاجزا مستحيلا بل حاجزا قاتلا بالنسبة للإلكترون .

وإذا انتقلنا من دراسات الكون الصغير ــ دراسات المادة ــ إلى دراسات الكون الأعظم ــ دراسات الكون macrocosm ــ وجدنا الملاحظات نفسها ، والمعرفة الجديدة التى فرضت على العلماء فرضا الحركة والإيقاع والتعدد ــ الكونتربونط ــ وباقى المفاهيم الدينامية التتابعية النسبية الرائعة ، التى تتعطش إليها علوم الحياة فلا تجدها !

كون هائل نابض متحرك ، قد تستغرق النبضة بمقاييسنا الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة ، فينبسط ثم ينقبض . وهو الآن فى حالة انبساط ؛ والأجرام الهائلة والنجوم والكواكب تهرع متباعدة فيما يبدو كأنه شهيق كونى هائل . والنجوم ، ومنها الشمس ، دورة حياة عجيبة مثيرة . فإذا بلغ النجم الكبر يتداعى إما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامد نسبيا ــ وهو ليس بخامد ــ قد يكون وزن ما يوازى رأس الدبوس منه مثل وزن الأرض كلها ، أو قد يتداعى بسرعة هائلة فيتحول إلى ثقب أسود كأنه مادة فى حالة سلب ــ تقتل هذه المادة ــ أى مادة أو أى طاقة تعبر مجالها حتى ترتوى ــ يالها من دراما ويالها من حركة وياله من إيقاع كونى يعلمنا الكثير بلا نهاية : النسبية والحركة والتعريف بالناظر والمنظور ووسائل القياس وظروفه كأساس للتقويم ــ المرحلى ــ وكل تقويم مرحلى وكل نتائج مرحلية (من عجب أن علماء عصر الاستنارة الإسلامية كانوا على وعى عميق بذلك حينما ينهون استنتاجاتهم وملاحظاتهم بـ « هذا أفضل ما عندنا أوردناه وإن جاء غيرنا بأفضل منه قبلناه والله أعلم ») .

الشمس والقمر يبدوان لنا متساويين فى الجرم ، بل يبدو القمر فى كثير من الأحيان أكبر من الشمس ، وهو من منظور آخر مجرد ذرة حصى بالنسبة لجرمها الهائل . وتبدو الشمس كأنها تدور حول الأرض ، وهى تدور من منظور ما ، ولكنها لا تدور حول الأرض !!

وتبدو الأرض كأنها ثابتة .

ولكنها تدور وهى ثابتة أيضا من منظور ما ، ومتحركة من منظور آخر .

يا لعمق الآية (٨٧) من سورة النمل : «وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب» ! على الإنسان وعلمائه وساسته وكل مؤسساته أن يفيقوا جميعا فيتركوا الأحادية لله سبحانه وتعالى ؛ أما كل ظواهر الكون والخلق والخليقة والحياة فسمتها التعدد والحركة والتغير والإيقاع والتفاعل لا مناص . ولا مناص كذلك من أن نتعلم التعامل مع الحركة والتعدد والإيقاع والدراما وما لا يمكن التكهن به بطرق تصريفية ، لا بترية ولا قهرية ولا مدمرة ولا تجاهلية نعامية .

وفرض الأحادية والثبات فى غير مجاله الأوحد ــ الله سبحانه وتعالى ــ هو اعتداء على طبيعة الكون والحياة . ولازلت أذكر فى وضوح مدى اهتزازى العميق منذ الطفولة بالقسم الهائل فى سورة الواقعة (٧٥ - ٧٦) : « فلا أقسم بمواقع النجوم . وإنه لقسم لو تعلمون عظيم » .

وكنت عندما أسال يشرح لى الشارحون أن القسم بمواقع النجوم قسم عظيم لأنها ثابتة لا تغير مواقعها . وقد استكشفت تدريجيا أن القسم الهائل يشير إلى مفهوم عكس ذلك تماما ؛ فهو قسم بشىء يند عن الإدراك . ومعنى «لو تعلمون» هنا هو ترجيح عدم العلم إلا نادرا وبصعوبة بالغة . وهو فى وعيى تعبير شديد البلاغة بصعوبة العلم بالمتحرك المتفاعل ــ الكونتربنطى ــ متعدد الحركة والإيقاع .

فيا ذلك الصعب شبه المحال فى مواقع النجوم التى تبدو كأنها ثابتة ؟ الصعب شبه المحال هو معجزة الثبات الظاهر الذى يخفى وراءه ظاهرة توازن ديناميكى مذهل ، هو دراما هائلة من التفاعل والتعدد والحركة . ثم ها هو ذا النجم الذى يبعد عنا مليون سنة ضوئية .. نراه ، ومع ذلك فربما «لم يعد موجودا» .

أفلا نعتبر ونتواضع ونتعلم أن نأخذ من هذا العالم النابض الدرامى الهائل فى إيقاعاته وتفاعلاته ، وشهيقه وزفيره الكونى ، وفى عجائبه التى لا تنتهى ، وفى تعدده اللا نهائى ، وما ينبثق من هذا التعدد من الكونتر بنط فى كل الظواهر والتجارب والأحداث ، دروس التحفظ قبل الحكم العاجل والقاطع والتشنجى على نماذج صغيرة نضعها ونثبتها ونعزلها دون تحليل وتمحيص وترو وتأن وفحص ؛ دون تعريف بالناظر والمنظور والقياس والمحيط وحالات المتحرك والمتغير عند القياس ؛ قبل الأحكام وقبل التشنجات وقبل اليقين فى غير محل لليقين ؟

أفلا نعتبر ونعترف قبل فوات الأوان أن أنماط « علومنا » بل سلوكياتنا ومفاهيمنا الاجتماعية والسياسية المشكلة على هذا النمط المسطح الأحادى المتشنج إن هى إلا اعتداء على الكون والطبيعة والحياة ، وإن هى إلا من الكبائر ضد الحياة والكون ونواميسه ، سواء كان ما نضفيه على أنماطنا القاصرة ستارا علميا أو دينيا ؟ وكما رأينا ، فالعلم الجديد والدين الحق من هذه الأنماط المضادة لطبيعة الحياة والكون والأشياء براء .

لقد فرضت علوم المادة الوعى بالحركة والتعدد فرضا ؛ فمتى تفرض الحياة حقوقها ؟

ثالثا : ما التكامل ؟

ما المنطق الديناميكى متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالأبحاث الأخيرة بشأن العمل التكاملى للجهاز العصبى الإنسانى وللفص الأيمن والأيسر من المخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع منهاج التثبيت والتجزىء والبتر ، ومع المنطق الاستاتيكى الخطى ؟

فلنتمعن أولا فى ظاهرة الوعى والمعرفة !

إذا بحثنا عن مركز محدد فى المخ يمكن أن يطلق عليه « مركز الوعى » ، أعيانا البحث واكتشفنا من جديد قصورنا المفاهيمى . فأى مركز من مراكز المخ نستطيع عزله وتثبيته والإشارة إليه على أنه مركز الوعى ؟

وإذا استمرت رحلة البحث الهائل هذه عبر مفاهيم العلم التقليدى ، دفعتنا طبيعة الوعى دفعا إلى إعادة تجميع أجزاء المخ الإنسانى « المهان » بالتقطيع والتجزىء والتثبيت ، حتى يعود كلا متكاملا كما كان قبل أن يدخل فى « معاناة » التحقيق العلمى .

فإذا صرنا من هذه التجربة المتحدية للأسس العلمية السائدة حتى الآن على وعى بفظاعة دراسة الشىء الحى فى حالته الميتة ومخاطرها ، ثم الاستنباط والحكم والتطبيق على الحى ، مع اختفاء الوعى بالفجوة الرئيسية أو قل بالفجوة الحيوية فى التتابع ، وجدنا أنه لابد من إدخال مفاهيم الحركة والنبض والإيقاع والتعدد الكونتربونطى والدراما النابعة من إمكان الاختيار من مسالك متعددة ، ومن استمرارية وجود إمكان « هذا الذى لا يمكن التكهن به » ، ومن التفاعل المستمر فى كل لحظة حياة بين الثابت والمتحرك ، بين الميت والحى (هذه المفاهيم حيوية أيضا للتفرقة بين الحركة أو التحريك الميكانيكى والحركة الحيوية) .

ولو افترضنا أننا ــ إزاء ما تقدم ــ حاولنا إصلاح ما أفسده العلم « الديكارتى » (مرجع ١٣) ، وعكسنا المنهاج العلمى السائد فنظرنا إلى المخ بما هو كل ، ثم ازددنا وعيا وتواضعا وتركنا فيه ظاهرة الحياة ، برغم علمنا أنه من شأن طبيعة الحياة أن تعبث بلا احترام بالأطر والأنماط التى نضعها للفهم والتثبيت ، وأنها تنزلنا فى « عبثها » من علياء ادعاء العلم والمعرفة الحالية والماضية والمسبقة ، إلى الركوع فى صمت وإرهاق وتواضع فى محراب هذا الذى يرفض التنميط والتثبيت ، فى اعتراف كامل بمحدودية ما عندنا من علم ، وفى اعتراف كامل ومتواز بأن مجالات قوة العلم الهائلة لا تلغى ضرورة الاعتراف بمجالات ضعفه الذى يدعو إلى التواضع ، ولا تلغى أبدا ضرورة التواجد فى حضرة الحياة من منطلق التواضع والتعلم والاسترشاد على نحو متجدد وبلا نهاية.لو افترضنا تحقق هذه المطالب الصعبة كلها ، فى ظل السعار التعويضى المغرور للعلم القاصر ، الذى أصبح يستعمل كل قوته لإخفاء عجزه وقصوره ، فسنجد أنفسنا نناظر بدلا من أجزاء ميتة ومحنطة من المخ الإنسانى ــ نناظر المخ كله فى حالة حياة ، وسندرك أن مراكز الوعى ــ على عكس ما قادتنا إليه مفاهيمنا السائدة « التقليدية » ــ تبدأ فى الجذور عند الجذع reticular activating sysem حيث توقظ الجذور طبقات المخ كافة حتى أعلاه ، ثم نمر بصدمة أخرى ، حيث تتفجر اتجاهاتنا العزلية التى كانت تدعى الأولوية المطلقة والدائمة لفص قيادى من نصفى الكرة المخية ، فنجد أن نصفى الكرة المخية يعملان معا فى تنسيق وتكامل أنكره العلم سابقا ، لغياب الوعى ولغياب النموذج الحى المتكامل الدينامى ، ولغياب مفهوم المحصلات الدينامية المتغيرة وفقا لخصوصية التتابع التفاعلى فى لحظة ما من المكان والزمان ، فإذا بنا نجد أن هناك وظائف وعى « جشتالتى » ــ كلى ــ فنى إيقاعى حدسى عاطفى جوهرى ، وأن هناك وظائف وعى عقلانى حسابى تجزيئى تثبيتى ، وأن المنظور المتكامل للمخ يقطع بأن تلك الوظائف لا تلغى إحداها الأخرى ، بل ــ على العكس ــ إن المنظور التكاملى يرى أنها موجودة لتعمل معا فى ثراء كونتربنطى تتابعى مواز ، لا أجد له نموذجاً إلا فى الأعمال القيمة للفنون التعبيرية العظيمة .

فإذا أدخلنا كل ما تقدم من اعتبارات فى منظورنا ، أو بالأحرى مناظيرنا ، فلن يكون هناك أى معنى للمخ بفصيه المتكاملين المتبادلين ، وبجذعه ذى الجذور المحركة للوعى ، دون أن يكون لهذا الكيان الرائع تغذية حسية فى كل ما هو متاح له من منافذ sensorium . وحتى على افتراض تمام هذا المطلب « الفنى العلمى » معا ، أو « العاطفى العقل معا » ، فلن يكون لكل ما تقدم معنى دون وجود المسالك التعبيرية وأدواتها ، والمهارات الأصلية والمكتسبة للتعبير expressorium* عن الوعى الذى هو موضوع السؤال أصلا .

ومن هنا نستنبط أن المعرفة المتكاملة ، التى يتحقق فيها إمكان « المرمنة » الطبيعية مع القوى الجذرية الأولية أو المعطيات الأساسية « الأبدية » inherent forces as opposed to non — inherent forces هى دائما معرفة فصى المخ معا فى مرحلة الوعى الحسى ، ثم التعبير الوعيى ؛ وهو ما لا يتوافر حتى الآن إلا فى بعض قمم الإنجازات الفنية المعمارية الكونتربونطية ، ولا يتوافر فى المعرفة « العلمية » بمستوى تطورها الحالى .

وقد يعتقد البعض أنه لا مكان إذن للعلم المعتمد على التثبيت والتجزىء والعزل ، بعد ما ثبت من قصوره الحيوى ، برغم قواه التطبيقية الهائلة فى بعض المجالات ؛ وهذا أبعد ما يكون عن الهدف من هذا المقال الذى يحدد تخلف العلم القاصر ومخاطره ، ليس فى كينونته مطلقا ، بل فى ظاهرة ضياع الوعى بالحدود التى يلتزم بها بالضرورة منهاجه التثبيقى التجزيئى العزلى إلى درجة التردى فى خطأ اعتقاد أن معارفه هى معرفة بالكل الحى ، فى حين أن نقطة المعرفة عند منهاجه هى التجزىء والتثبيت ، وهو التناقض المانع للكل الحى ؛ فما بالنا ومن ظواهر الحياة أنّ جمع الأجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لا يكاد يكون أبدا جمعا حسابيا أو طرحا « علميا » رياضيا ! فإذا وعى العلم ، متواضعا ، بهذه الحواجز الأساسية بينه وبين الحياة ، وبالقصور الذى يشوب منهاجه ونماذجه ومفاهيمه فيما يختص بالحياة ، فراعى أن يكون ــ مهما تضخمت إنجازاته وتطبيقاته فى بعض المجالات ــ تابعا للحياة ، متعلما منها ، ومسترشدا مقودا بها ، فإن العلم يصبح من أكبر النعم على البشرية ، ومن أكبر الآمال فى إثراء الحياة وتأمينها ، بدلا من أن يصبح ــ كما هو الآن ــ أحد المخاطر الكبرى على استمرار الحياة ونمائها .

* التعبير من عند المؤلف

ونكرر أن مخرج العلم من طريقه المدمر الحالى هو اللجوء إلى مجالات المعرفة الموازية ، مسترشدا ومستلهما ومتسائلا وباحثا فى تواضع . وعلى رأس هذه المجالات المعرفة المحتواة فى فنون الإنسان التعبيرية القيمة* ، التى تحوى من التركيبات والتتابعات والنماذج مايبحث عنه العلم فلا يجده من جهة ، ومن جهة أخرى ما يرشد المعرفة العلمية إلى الطريق الذى يتيح للعلم أن يولد من جديد نعمة من أجل البشرية والحياة .

رابعا : هل تفتقر علوم الحياة والطب إلى نموذج حى ؟

وما دور الأدب والفنون ؟

وبأى منطق نقول إنها ملاذ البشرية فى أزمتها التى صورناها على أنها اندفاع بقوى متصاعدة فى طريق طبيعته الأساسية أن يكون مسدودا ؟

لعلنا دللنا من الاستعراض والتحليل السابقين أن علوم الحياة بعيدة كل البعد عن النموذج الحى ؛ بل إنها قد قَنَّنَتْ بُعدها عن الحياة بما فيها من تحد للتعدد والإيقاع والحركة والوجود المستمر للتصريف الذى لا يمكن التهكن به the element of unpredictability ، بدعوى أن هذه الأشياء كلها غير علمية ! ومن هنا نجد أن علوم الحياة عاجزة ــ عجزا يهدد البشرية كلها بالفناء ــ عن مجاراة علوم الطبيعة بما أطلقته من قوى هائلة ، كما أصبحت عاجزة متكبرة أمام الوعى الفنى الهائل عبر العصور والأزمنة بالإنسان بوصفه نموذجاً حيا به التعدد والتناقض والتفاعل والحركة والإيقاع والدراما . ومن المنظور الأحادى المجزىء الثابت ــ بدعوى العلم ــ أصبحت علوم الحياة الحليف الطبيعى للسلطة السياسية الحاكمة فى مكان وزمان ما ، باتجاهاتها الطبيعية للتمسك بالثبات بما يتخطى مطلب الثبات المشروع لنمو الحركة ، إلى ثبات هو وأد للحركة وتجريم لها ؛ وهى أخطر تحولات السلطة التى يجب أن تتصدى لها دائما الحياة بعلومها وفنونها ، لتقويمها بصفة مستمرة ، أيا كانت المسميات البراقة ، والمبررات المقنعة ، التى تتفنَّن السلطة ، وحلفاؤ ها فى سوقها عبر العصور والأزمنة .

واسمحوا لى أن أختم المقال بالاستعارة من مقالات لى عن موسيقى الإنسان المسماة بالموسيقى العالمية (مرجع ١٤) .

« انظر إلى الإنسان وفيه الضعف والقوة . . وفيه الخوف والطمأنينة . . الشجاعة والجبن . . الإقدام والتخاذل . . القدرة والعجز . . بل فيه فى كل نبضة حياة تفاعل دراما الحياة الموت "

الأشياء ونقائضها موجودة تتحرك وتتفاعل . . وتنطلق القدرات ويحدث التطور الحقيقى والحركة الحقيقية من الوعى الحساس والمتواضع بهذه المواصفات الفريدة . . الوعى الذى يؤدى إلى المعرفة والاستجابة والتنسيق والتنقل السهل بين الجزئيات « المتناقضة » . . المتحركة المتفاعلة . . إلى الجماعات الكلية . . ثم إلى الجزئيات مرة أخرى بسهولة ويسر ، والتزام متواضع بهذه الحركة الإيقاعية التعددية المذهلة ، التى هى الحياة . . الوعى الذى يؤدى إلى حساسية دائمة دءوب بحدود المناظير والمقاييس ومحدوديتها ، وبضرورة تغييرها وتنويعها واستعمالها أو تركها فى سهولة ويسر ؛ توجهنا فى ذلك كله المبادىء والتحديات التى استعرضناها فى هذا المقال ، والتى تصدت لها بالتفصيل بعض المراجع التى أوردناها (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) .

اعتقدنا أن النصر الأكبر فرض أحادية مبدئية « علمية » منطقية ثابتة ، وتمتعنا ــ وقتيا ــ بما تضفيه هذه الأحادية المصطنعة والمزورة من أمان وثبات ، وهى فى الواقع الحياتى معادلة مضادة للحياة ، ومدخل أكيد للضعف والعجز والموت المفروض والمصطنع . وسارعت قوى الثبات التقليدية لتتحالف مع هذا الموقف المهدد للحياة كلها . . وتحولت تجربة الأحادية الجماعية التى هى مركز التقاء أعمق ما فى الفن والدين والعلم وأروعه إلى أحادية بترية مدمرة مضادة للحياة ، ومن ثم مضادة لكنه الفن ولكنه الدين ولكنه العلم (المعرفة) . هذه الأحادية البترية المثبتة هى الفخ الخطير الذى يتردى فيه الفن والدين والعلم عند البعد عن المصادر ، وعند غياب الوعى « الحى » الديناميكى . وهذه الظاهرة المتسللة المدمرة هى : دينيا ، الأصنام الحجرية الثابتة الجامدة ، أو البقرات المقدسة ؛ وفنيا هى فن شغل نوافذ الوعى ، وقتل الوقت والحركة الظاهرية بلا حركة ؛ وعلميا هى العلم الباتر المجزىء العازل المثبت بلا وعى لحدوده وقصوره . ويتبارى الإنسان ــ بعد التردى فى الفخاخ المدمرة ، وكلها تؤدى إلى طرق مسدودة ــ فى تحقير نفسه وتأثيمها وبترها وتسليمها لقمة سائغة أو ضحية مقهورة « لإعادة التشكيل والصياغة والتصحيح والعلاج » ، على حسب النظرية السائدة فى العصر والمكان . وتتضاعف الآلام والعذابات والضياع البشرى مع « التقدم » ، ومع ازدياد القوة ، المتاحة للبشر ، دون أن ندرى لماذا وكيف ؟ لكن من فضل الله على البشر أن ترك إحدى فخاخ الوعى المتجمد الثابت الباتر لكل « آخر » يعتقد أنه « الحقيقة » الوحيدة ، وأن أحاديته البترية هى أحادية المعرفة المحيطة بكل شىء ــ ترك إحدى هذه المجالات بلا ذراع قاهرة ومرهبة وباطشة فاستمر للبشرية من خلال هذا المجال ــ الفن العظيم ــ قبس من المعرفة يستمر خيطه عبر أحلك العصور ظلاما وقهرا وبطشا ، حتى حين يجتث البطش المعرفة فى كل المجالات الأخرى اجتثاثا .

يبقى أن نقول إنه قد تسللت مفاهيم الأحادية التجزيئية الثابتة إلى المفاهيم الدينية بوحى من المصلحة السياسية ، ثم التجأ العلم إلى هذه المفاهيم نفسها ليخرج من ظلام فوضى الغيبيات والتغييب ، فنجح وقتيا (حيث كان سببه مشروعا مرحليا) ثم تيبس ــ إلا علوم المادة ــ فى المناظير الجامدة .

ومن حيث إنه فى كل الأوقات التجأت القوى السياسية إلى تعضيد مناظير الثبات والتجزىء من أجل الأمان والتأمين ، ومن أجل الاستمرار عبر تحدى الحياة والحركة ، وعبر مشروعية الحاجة المرحلية ، أصبح أمل البشرية المهدَّدة للوصول من جديد إلى كنه الدين والعلم هو الفن الحى المتحرك ، وبصفة خاصة الموسيقى والدراما التعددية الإيقاعية الكونتربنطية المعمارية المتحركة .

ويحالف ملاذ البشرية الأخير هذا علوم المادة وعلوم الكون ، حيث فرضت عليها فرضا تحديات الحركة ، والإيقاع ، والتعدد ، والتناسق ، والتنافر ، والتناقض ، والانتقال من حال إلى حال ، ومن زمن إلى زمن ، والخروج من مجالات القياس ، ثم الدخول ، ثم الخروج ، والكل الذى يزيد عن مجموع الأجزاء ، والجزء الذى يزيد

* تتبع هذه المعرفة من الفرد أحيانا ، فى صورة شوامخ الوعى عبر التاريخ والمكان ، ومن المجتمع المبدع ، أحيانا أخرى ، فى صورة «الفن الشعبى» عبر الشعوب والعصور .

عن ناتج الطرح ، إلى آخر هذه الملحمة الرائعة التى تنبثق فى قوة وروعة عبر الثوانى والأيام واللحظات وبلايين السنين .

هذه الملحمة فرضت على علوم المادة والكون أن تتحول إلى فن حليف للفن ، أى إلى فن ــ علمى جديد ، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها . عند ذاك يعى الطرفان تدريجيا المصدر غير محدود الثراء ، الذى طالما أهمل وبتر وأنكر ، ألا وهو الإنسان الحى النابض المتكامل ، الذى يعى بفصى المخ معا ، أى الذى يمارس وعى العقل ووعى القلب معا ، ويطبق هذا الوعى الحى على ما هو متاح له من تراث هائل فى الدين ، وفى العلم ، بل فى كل المعطيات وعناصر الطبيعة والكون ، وكل القوى الهائلة المتاحة له ، والتى ستتاح « له » إن هو وعى ، أو تنقلب « عليه » إن هو فقد هذا الوعى .

المراجع :

(١) **Illich, Ivan.** (1975), Medical Nemesis, New York, Bantam.

(٢) **Mckeown, Thomas.** (1976), The Role of Medicine: Mirage or Nemesis, London, Nuffield Provincial Hospital Trust.

(٣) **Capra, Fritjof.** (1982), The Turning Point, London, Wildwood House.

(٤) **Moorehead, Alan.** (1966), The Fatal Impact, London, Hamish Hamilton.

(٥) **Hassan, T.H.A.** (1985), A Guide to Medical Endocrinology, London, Macmillan.

(٦) **Hassan, T.H.A.** (1983), The Current Crisis of Medicine and Science and The Place of Music, paper presented at the Third International Conference on Music, Medicine, Education and Therapy, Denmark, Arhus-Ebeltoft.

(٧) **Janov, Arthur.** (1970), The Primal Scream. New York: Dell.

(٨) **Laing, R.D.** (1972), Metanoia: Some Experiences at Kingsley Hall, In Ruitenbeck, H.M.,ed. Going Crazy: The Radical Therapy of R.D. Laing and Others, New York, Bantam.

(1978), The Politics of Experience. New York, Ballantine.

(1982), The Voice of Experience, New York, Pantheon.

(٩) **Reich, Wilhelm,** (1979), Selected Writings, New York, Farrar, Straus and Giroux

(١٠) محمد صادق صبور ، طارق على حسن ، محمد شعلان . (١٩٨٣) الطب مريضاً ، مكتب النيل للطبع والنشر ، ميدان الباشا ــ المنيل ــ القاهرة .

(١١) **Hassan, T.A.H.** (1983), Problems and Constrains in Introducing Community-Oriented Problem-Solving Medical Education in an Egyptian Context, paper delivered at International Conference on Problem-based Learning, Maastricht, Holland.

(١٢) **Stapp, Henry Pierce.** (1971); S. Matrix Interpretation of Quantum Theory, Physical Review D, March 15.

(١٣) **Pietroni, Patrick.** (1983) (Inaugural Address to the Launching-Conference) The British Journal of Holistic Medicine, Vol. 1 No. 1.

(١٤) طارق على حسن (١٩٨٢) ، دعوة إلى الموسيقى العالمية والعالمية فى الموسيقى ، مجلة الأطباء ، السنة ٢٧ العدد ٨٩ ، نقابة الأطباء ــ القاهرة .

تعدّد التصويت فى الموسيقى

عواطف عبد الكريم

تبدع المؤلفات الموسيقية ، عن طريق تنظيم العلاقات النغمية الإيقاعية بين المدرك الأفقى للموسيقى ، أى اللحن ، والمدرك الرأسى لها ، أى تجميع النغمات المصاحبة والتى نعرفها باسم الهارمونى . ويتم هذا التنظيم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية Structures التى ينتظمها إطار بنائى معين Form . وقد أطلق الموسيقيون النظريون مجازا ، صفة النسيج Texture على العلاقة بين المدركين الأفقى والرأسى للموسيقى ، لتشابهها مع علاقة السدى واللحمة فى النسيج .

ونحن نصادف أنواعا مختلفة من النسيج داخل المؤلفات الموسيقية ؛ فهناك النسيج أحادى الصوت (اللحن) Mono-phonic ؛ وهو الذى يقوم على لحن مفرد ، سواء تم أداؤه بواسطة مغن واحد أو مجموعة من المغنين ؛ أو عازف واحد أو مجموعة من العازفين . وتراثنا من الموسيقى العربية التقليدية خير مثال لهذا النوع من النسيج . وهناك أيضا النسيج القائم على مجموعة من الأصوات ذات النوع الواحد أو الجنس الواحد Homo-phonic ، بحيث تسمع مجموعة من الأصوات أو النغمات المختلفة فى آن واحد ، إلا أن هذه الأصوات تتكون من لحن أساسى له الصدارة ، تسانده مجموعة الأصوات الأخرى التابعة له ، التى ليس لها من أهمية لحنية أو استقلالية إيقاعية ، ما يرقى بها إلى الوقوف فى ندية كاملة مع اللحن الأساسى . ومادامت العلاقة هنا علاقة متبوع وتابع ، فالنسيج الموسيقى هوموفونى أو هارمونى حتى وإن تعددت الأصوات الموسيقية المسموعة فى آن واحد واختلفت . ومعظم المؤلفات مثل : الصوناتا والسيمفونية والكونشرتو المنفرد والقصيد السيمفونى ، يغلب عليه هذا النوع من النسيج .

أما النسيج متعدد التصويت الحق Poly-phonic ، وهو النوع الثالث من أنواع النسيج التى نصادفها داخل المؤلفات الموسيقية ، فهو يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها وتعارضها (لحنان أو أكثر) بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعى والنغمى المميز له . وبالرغم من هذا التشابك والتعارض فهى تكوّن فيا بينها وحدة فنية مترابطة . ويتمثل هذا النسيج خير ما يتمثل فى أنواع من التأليف الموسيقى مثل الموتيت والفوجه والكانون والابتكارات . وغالبا ما نجد النوعيات الثلاث من النسيج داخل إطار العمل الموسيقى الواحد ولكن بنسب مختلفة . ويوصف العمل الموسيقى تبعا لنوعية النسيج الغالب على تكوينها .

كانت كلمة تعدد التصويت « Polyphonia » شائعة الاستعمال عند الإغريق . كذلك أطلقت الصفة المشتقة منها « Polyphones » على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة ، أو كان متميزا بغزارة التعبير اللغوى ، أو كان ثرثارا . وفى حين اقترن الاسم بالموسيقى منذ العصر الهيلينى المتأخر ، ظلت الصفة تستعمل فى غير الموسيقى ، وبالمعنى الذى أوردناه من قبل . جرت العادة على مر العصور وفى مختلف البلاد على استغلال أصل الكلمة وهو « Polyphon » فى مجموعة من المصطلحات التى تعطى معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها . ففى عام ١٦٥٠ ظهرت فى ألمانيا طريقة تقوية الصوت عن طريق تكرار الصدى الصوتى الصادر منه أو

مضـاعفتـه ، عـرفت بـاسم « Polyphonismus » . وفى إنجلتـرا ظهرت آلة وترية تشبه العود فى العصر الإليزابيثى عرفت باسم آلـة البوليفون « Polyphone » وكانت هذه الآلة تصدر مجموعة متنوعة من الأصوات الموسيقية التى لا تستطيع آلة واحـدة إصدارهـا . أما الأرغن البوليفونى فقد ظهر أيضا فى إنجلترا حوالى عام ١٨٩٠ ؛ وهو يستطيع تقليد أصوات جميع آلات الأوركسترا الوتريـة وآلات النفخ الخشبية كل آلة على حدة . وكذلك كان يطلق اسم « Polyphonist » على الشخص الذى يستطيع إصدار أصوات مختلفة عن طريق التكلم من بطنه « المقامق » . وفى إيطاليا ، تم اختراع آلة اسمها Polifone حوالى عام عام ١٨٣٣ كانت لها القدرة على الانتقال من صوت آلة الكلارينيت إلى صوت آلة الباصـون . وفى الربـع الأول من القرن التاسع عشر ، ظهر فى ألمانيا جهاز الـ « Polyphon » ؛ وهى نوع من الصناديق الموسيقية ، أو نوع من أنواع الجراموفون(٨)*

وحوالى عام ١٣٠٠م بدأ استخدام المصطلح « بوليفونية » للدلالة على تعدد التصـويت فى الموسيقى ؛ فقـد ظهر فى المـرجع المجهـول المؤلـف ، المسمى « Summa Musice » الذى تناول موضوع الكتابة للأرغن ، مصطلحـات مثل التصـويت الثنائى « Diaphonia » ؛ التصـويت الثـلاثى « Triphonia » ؛ التصـويت الـربـاعـى « Tetraphonia » . وبـداية من عـام ١٥٣٦ ، وبظهـور المـرجـع المعـروف بـاسم « Musurgia Seu Praxis Musicae » للمؤرخ Luscinius الـذى يتناول فيـه مسائـل التدوين الموسيقى والكتابـة البوليفونية ، شاع استعمال المصطلح « بوليفونية » لوصف المؤلفات الموسيقية القائمة على تعدد التصويت بشكل عام ؛ وبدىء أيضا فى التفرقة بين تعدد تصويت عفوى أو تلقائى أو غير مقصـود ، وتعدد تصويت مقصود أو مكتوب أو فنى ، مع بداية الاهتمام بالبحث فى موسيقى الشعوب والأجناس المختلفة ، من خلال ظهور علم موسيقى الشعـوب « Ethnomusicology » . وقـد ورد تلميـح عن تعـدد التصويت العفوى فى كتاب « كرشر Kircher » المسمى « Musurgia Universalis » الـذى صدر عـام ١٦٥٠ ، وذلـك فى الصفحـات ٢١٥ ، ٥٣٩ ، ٥٤٣ ؛ حيث فرّق ما بـين تعدد تصـويت طبيعى عفوى وغير مقصود « Polyodia Naturalis » وتعدد تصويت فنى أو مقصود « Polyodia Artificialis » . وسنورد شرح الفروق بينهـا فيما بعد .

وإلى جانب المصطلح « بوليفونيه » تداولت الدول المتكلمة باللغة الألمانية مصطلحا آخر لوصف الموسيقى القائمة على أكثر من صوت ، أو الموسيقى متعددة التصويت ، فظهر المصطلح « متعددة التصويت Vielstimmig » ، وارتبط بالموسيقى التى تزيد أصواتها عن أربعـة أصوات . وتضاربت الآراء حول نعت هذه الموسيقى بهذه الصفة ، أو إطلاق صفة أخرى هى « مكتملة التصويت Vollstimmig » عليها . ومع تضارب الآراء حول أيهما أفضل : متعددة الأصـوات أو كاملة الأصـوات ، استقر الأمـر خلال القـرن التاسـع عشر علـى إطـلاق المصـطلح « Mehrstimmig » على أى نسيـج موسيقى قـائم علـى أصوات متعددة .

ثم تطور الأمر إلى تفرقة واضحة بين تعدد التصويت الذى يعتمد على الاستقلالية النغمية الإيقاعية للألحان المختلفة المتزامنة ، وتعدد التصويت الذى يتبوأ فيه لحن واحد مكان الصدارة ، فى حين تقـوم بقية أصوات العمل الموسيقى على مساندته وتعميق موقفه . واقتصر استخدام المصطلح « بوليفونيه » على المؤلفـات الموسيقيـة من النوع الأول ، فى حـين استخدم المصـطلح « هارمـونيه » عـلى المؤلفـات الموسيقية من النوع الثانى . وقد اتضحت هاتان التسميتان واستقرتا خلال القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا .

ويميل الإنجليز إلى استخدام المصطلح « بوليفونية » على الموسيقى متعددة التصويت منذ ظهورها حوالى القرن العاشر الميلادى حتى نهاية القرن الخامس عشر ، فى حين يطلقون اسم « كـونترابنـطية » عـلى الموسيقى متعددة التصويت ، التى سادت خلال القرن السادس عشر حتى اليوم . وقد استغلت التسمية الجديـدة بشكل شـائع اليـوم ، بالرغم من أن « بوليفونيه » مرتبطة بنوع النسيج أو نوع التأليف ، فى حين « الكونترابنطية » هى فن صياغة أو قواعد كتابة وتأليف النسيج البوليفونى . وكلمة « Counterpoint أو Kontrapunkt » ظهرت أول مـا ظهرت فى القـرن الرابـع عشر فى العصـر الموسيقى المسمى « آرس نوفا Ars Nova » . ومصدر الكلمة هو الاصطلاح اللاتينى « Punctus Contra Punctum » ، ويعنى حـرفيـا نقـطة مقـابـل نقطة ، أى نغمة مقابل نغمة ، ومفهومه إبداع لحن موسيقى يتلاءم مع لحن آخر مفروض علينـا ، يسمى باسم « اللحن الثـابت Cantus Firmus » . وكان اللحن الثابت ينتقى من الألحان الجريجورية ، التى كانت تعرف باسم الغناء البسيط(٥) Plain Song . وتعد قواعد كتابة الكونترابنط هى بدايات الممارسة الإبداعية المكتوبة فى مجال التأليف الموسيقى العالمى ؛ إذ كان إبداع الألحان أو الألحان المقابلة يتم شفاهة قبل ظهور الكونترابنط .

إن تعـدد التصويت هـو أحد المحـاور الأساسيـة الثلاثـة للتعبير الموسيقى ، إلى جانب الإيقاع واللحن . وتشكل مراحل الارتقاء بهذه المحاور ، الجانب الأكبر من تاريخ الموسيقى فى العالم . وقد بدأ اهتمام الإنسان بتعدد التصويت متأخرا زمنيا عن اهتمامه بالإيقاع وباللحن (حوالى القرن التاسع الميلادى) . وبالرغم من صدق تلك الحقيقة يمكن القول إن أولى مظاهره قد وجدت عند كثير من الشعوب البدائية فى آسيا وأفريقيا وأوروبا ، ولكن بشكل عفوى غـير مقصود (وهـو النوع الذى أطلق عليه Kircher ، اسم Polyphonia or polyodia Naturalis) .

ويظهر تعدد التصويت غير المقصود بوصفه نتيجة طبيعية وحتمية لظاهرتين أساسيتين هما :

(أ) غناء مجموعة من المغنين معا من أعمار متفاوتة أو من الجنسين .
(ب) عدم وجود تدوين موسيقى واضح وقاطع يلزم مجموعة المغنين بغناء اللحن معا منذ بدايته وحتى نهايته .

وبالنسبة للظاهرة الأولى نجد أن اختلاف طبيعة الأصوات والمناطق الصوتية الغنائية لكل جنس أو لكل عمر ، ينتج مسافات لحنية متوازية أثناء غناء اللحن المفرد ، مثل الأوكتافات أو الخامسات أو الرابعات ؛ وبهذا تتعدد أصوات اللحن بشكل عفوى . وهذا النـوع من الغناء يعرف باسم الغناء المتوازى « Parallelen Gesang » . أما بالنسبة للظاهرة الثانية فتنتج عنها أشكال مختلفة من تعدد التصويت العفوى ،

* يشير الرقم إلى ترتيب المراجع فى نهاية البحث .

مثل المحاكاة البدائية غير المقصودة « Imitation Primitive » ، وتنتج عن عدم دخول مجموعة المغنين معا فى بداية الغناء (بداية موحدة) ، أو مثل الهتروفونية التى تنشأ عن طريق محاولة أحد المغنين أو أحد عازفى آلة المصاحبة ، زخرفة لحن الغناء الذى يؤديه الجميع « Varianten-Heterophony » . وقد ينتج أيضا نوع من المحاكاة الحرفية « Canon » :

> هناك أخيرا غناء قانوقى اتباعى Canon حقيقى توصلت إليه قلة من القبائل المحيطة بخط الاستواء نتيجة لما يحدث من تشابك منشؤه نفاد الصبر ، حين تنخرط جماعات فى غناء تبادلى Antiphonal (بين مجموعتين) أو تجاوبى Responsorial (بين العريف والكورس) ولا تنتظر حتى يأتى دورها وإنما تدخل قبل أن ينتهى الصوت الرئيسى .
>
> والواقع أن أهالى جزيرة فلورس Flores بأندونيسيا يغنون حقا أكثر أنواع « الكانون » صرامة ، وذلك فوق صوتى « أرضية » أو « طنين Drone » مزدوجين على درجة الأساس ودرجة الخامسة كما فى آلة « موسيقى القرب » (٦ ص ١٧ ، ١٨) .

وقد عنيت الحضارات القديمة عناية كبيرة بالتعبير الموسيقى اللحنى الإيقاعى ، فى حين لم تلتفت إلى التعبير « الكونترابنطى » (التعبير متعدد التصويت) ؛ فقد كانت موسيقاها قائمة على اللحن المفرد . ومن أهم هذه الحضارات ، الحضارة الإغريقية التى يعتقد أنها قد أخذت الكثير من حضارة مصر القديمة العظيمة ؛ فقد ورد فى كتابات المؤرخ هيرودوت (٤٨٤-٤٢٥ قبل الميلاد) ، أن الطقوس الدينية المصرية الخاصة بإيزيس وسيرابيس قد انتقلت كاملة بأشعارها وأغانيها وصلواتها وآلات النفخ الموسيقية الخاصة بها ، وانتشرت فى بلاد الإغريق ، ومنها انتقلت إلى الإمبراطورية الرومانية ، ثم مباشرة إلى غرب أوروبا . (٧ ص ٩٨) . وبالرغم من الاهتمام البالغ بالموسيقى اللحنية ، فقد عرف الإغريق أنواعا مختلفة من تعدد التصويت العفوى الذى سبق أن تكلمنا عنه . فإلى جانب الكورس الذى ارتبط بالدراما الإغريقية القديمة ، وإلى جانب الكورس مع المغنى المنفرد فى التراجيديات ، وجدت أيضا أنواع من الغناء الجماعى الذى يؤديه مجموعة من الهواة غير المتخصصين من عامة الشعب ، فى المناسبات والاحتفالات القومية والدينية والاجتماعية . وهذا الغناء الجماعى وإنْ كان يعتمد أساسا على لحن مفرد إلا أن اختلاف المناطق الصوتية تبعا لاختلاف الجنس أو العمر كان يظهره فى نسيج متعدد التصويت . وكان هذا الغناء يؤدى بدون مصاحبة ، أو بمصاحبة من المنشد المحترف على آلة القيثارة Kithara أو آلة الليرة Lyre وأحيانا تتم المصاحبة بآلة المزمار المزدوج إذا كانت الاحتفالات مرتبطة بأعياد ديونيسيس (٧ ص ٩٣) . وكثير من كتابات أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ قبل الميلاد) ، تومىء إلى وجود نوع من تعدد التصويت الآلى الذى يشبه الهيتروفونية . ومن شرحه الذى ظهر فى كتابه « القوانين Laws » نفهم أن الشاعر المغنى يقوم بمصاحبة غنائه (أو غناء الآخرين) على آلة الليرة إما بالالتزام المطلق بحدود اللحن المغنى ، أو أن يقوم بإضافة حواش وزخارف لحنية وإيقاعية على نغمات اللحن الأصلى ، تبعا لإحساسه الفنى ولمهاراته الأدائية (٩ ص ٩٥) . وفى هذا الكتاب نفسه يقول أفلاطون فى مجال التعريض بمدرسى الموسيقى الذين لا يضعون فى اعتبارهم حجم القدرات المكتسبة للتلاميذ ؛ أثناء أداء المصاحبة ؛ لغناء هؤلاء :

> إن العازف منهم يعزف مع تلاميذ لم يدرسوا الموسيقى إلا ثلاث سنوات فقط ، فيجيب عن المسافات القريبة بأخرى أبعد منها ، وعن النوتات المنخفضة بأخرى أعلى منها ، وعن النوتات السريعة بأخرى أبطأ منها . (٩ ص ٥٩) (٦ ص ٨٢) .

وهو يحذر هنا من استعمال مثل هذه المصاحبة مع المبتدئين . أما تعدد التصويت الآلى فقد نال قدرا من الاهتمام الواعى ؛ ولو أنه كان أيضا فى أبسط أشكاله بالنسبة لآلة المزمار المزدوج « Aulos Di-Aulos » التى تنتج نوعا من الطنين الممدود إلى جانب اللحن ، لطبيعة تكوينها . أما آلة الهارب التى عرفت باسم « Magadis » فإن احتواءها على عشرين وترا قد أتاح للعازفين فرصة العزف فى أوكتافات متوازية . ومن اسمها اشتق المصطلح الذى يطلق على غناء كورس من الرجال والأطفال فى أوكتافات متوازية : « Magadising » . ومن كتابات الإغريق ونظرياتهم عرفنا الكثير عما كانوا يفضلونه من مسافات ؛ فالمسافات المتآلفة هى الأوكتاف والخامسة والرابعة ؛ وغيرها من المسافات متنافر . ويؤكد والتر فيورا Walter Viora فى مرجعه « العصور الأربعة للموسيقى » أن الإغريق قد عرفوا مبدأ خلط الأصوات لإصدار مؤثرات صوتية موسيقية . وهو يدلل على اعتقاده ببعض العبارات التى صدرت عن ألسنة بعض أبطال الدرامات الإغريقية ، التى تعطى معنى خلط الأصوات أو تنافرها مثل :

Synaαon diadon Concentus dissonus - Symphonia discors (٩)

والملاحظ أن أنواع تعدد التصويت البسيط والعفوى التى سبق أن عرضناها لا تزال قائمة فى كثير من الألحان والأغانى الشعبية فى البلاد المختلفة وفى ريف مصر أيضا ، وليس أدل على ذلك من وجود مجموعة من آلات الموسيقى الشعبية المصرية التى يصدر عنها نوع من تعدد التصويت البسيط الذى يعرف باسم الطنين أو « نوتة البدال » . ففى كل من آلة الزمارة المزدوجة والأرغول توجد قصبتان هوائيتان ، تصدر اليسرى منها النغمة المحدودة « الطنين » فى حين تؤدى القصبة اليمنى اللحن الأصلى . أما آلة المزمار فيتم العزف عليها فى مجموعة من عازفين ، العازف الأول يعزف اللحن الأصلى على الآلة الأصغر حجما وتسمى « سبس » ؛ أما العازف الثانى فهو يعزف النغمة أو النغمات المصاحبة على الآلة الأكبر حجما ، التى تسمى « جورى » .

ومع مطلع العصور الوسطى ، ظهرت بوادر تعدد التصويت المقصود داخل الكنيسة المسيحية فى أوروبا ، كما ظهرت أيضا فى كتابات شراح المدرسة الإغريقية من علماء العالم العربى الإسلامى أمثال الكندى (٧٩٠-٨٧٤ م) والفارابى (٨٧٠-٩٥٠ م) وابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧ م) ومن بعدهم صفى الدين الأرموى (توفى عام ١٢٩٤ م) من المدرسة المنهجية . ويرجح كثير من المؤرخين النظريين أن تعدد التصويت قد انتقل من كتابات علماء العرب إلى أوروبا ضمن ما انتقل إليها من معارف أخرى . وقد التقى الفكر الأوروبى مع الفكر

العربى فى بداية الأمر من ناحية الاعتماد على المسافات الهارمونية المتآلفة وهى الأوكتاف ، والخامسة والرابعة (أو مضاعفاتها) ، أخذاً بفكر الإغريق من ناحية ، ثم اعتمادا على ما تستسيغه الأذن وتتلذذ بسماعه من ناحية أخرى . كذلك يتشابه مفهوم بداية تعدد التصويت عند كليهما فى التلازم الإيقاعى للصوتين المسموعين ؛ وهو ما عرف باسم « الأورجانوم Organum » فى أوروبا وعرف باسم « الاصطحاب » عند العرب الذين تركز كلامهم عن : « الجس على وترين فى آن واحد » .

وفى حين اعتمدت كتابات علماء العرب وفلاسفتهم على النظرية فقط دون التطبيق (فيما عدا الشرح على أوتار آلة العود) ، اعتمدت أوروبا أولا على التطبيق ؛ فقد بدأ الأورجانوم أول ما بدأ فى شكل ارتجال غنائى للحن بسيط يلازم لحن الإنشاد الدينى الجريجورى المتميز بنغماته الممدودة ، الذى كان يمثل العصب الأساسى لتعدد التصويت (اللحن الثابت Cantus Firmus) . جرت العادة فى بداية الأمر أن يؤدى هذا الغناء المرتجل تحت لحن الإنشاد الدينى متآلفا معه على مسافة الخامسة أو الرابعة ، متوازيا مع حركته ومع امتداده الزمنى . وهناك حالات يغنى فيها هذا النوع الذى عرف باسم الأورجانوم المقيد بثلاثة أو أربعة أصوات وليس بصوتين كما كان شائعا ؛ وذلك عن طريق تكرار الصوت الغليظ أوكتاف لأعلى أو تكرار الصوت الحاد أوكتاف لأسفل أو الجمع بينهما ، مما يعطى رنينا صوتيا غاية فى الثراء داخل أبنية الكنائس . وعن طريق المرجع الموسيقى المعروف Musica Enchiriadis ، تبين أن هناك نوعاً من الأورجانوم الحر الذى يحاول الخروج عن التوازى اللحنى المعروف فى الأورجانوم المقيد ، هذا الخروج كان يتم فقط فى بدايات الإنشاد الدينى وفى نهاياته . ويوما بعد يوم ، ونتيجة لجهد عالم موسيقى بعد الآخر ، ومؤلف موسيقى وراء الآخر ، وعلى مدى قرون طويلة (من القرن العاشر وحتى القرن السادس عشر) تطورت البدايات الجافة غير الموزونة لتعدد التصويت فى أوروبا إلى أروع أنواع « البوليفونية » أو « الكونترابنطية » الموزونة ، وذلك بعد إرساء قواعد الكتابة الكونترابنطية وتقنين نوعيات العلاقات الرأسية ، ووضع أسس المسار اللحنى للنغمات المتنافرة ، ثم تلمس كل وسيلة لإيضاح التدوين وتحديد القياس الزمنى للنغمات الموسيقية . وقد تحمل عبء هذا التطوير حشد هائل من العلماء والموسيقيين ، لانستطيع حصرهم ولكنا سنورد بعض الأسماء التى هى علامات مميزة فى هذا الطريق الطويل :

جيدو الأرتيزى Guido d'Arezzo (٩٩٥-١٠٥٠) ، فرانكو الكولونى Franco of Cologne (القرن الثانى عشر ؛ أو القرن الثالث عشر) ، مدرسة كاتدرائية نوتردام فى باريس ومن أهم أساتذتها ليونين Leoninus (القرن الثانى عشر) ، وبيروتين Pérotinus (القرن الثالث عشر) ، فيليب دى فيترى Philippe de Vittry (١٢٩١-١٣٦١) ، لاندينو Franscesco Landino (١٣٢٥-١٣٩٧) ، ماشو Guillaume de Machault (١٣٠٠-١٣٧٢) دنستابل John Dunstable (١٣٧٠-١٤٥٣) ودوفاى Dufay (١٤٠٠-١٤٧٤) ، ثم مدرسة الفلمنكيين وعلى رأسهم جوسكان دبريه Gosquin Després (١٤٥٠-١٥٢١) يمثل قمة ازدهار فنون الكتابة الكونترابنطية فى الغناء الكنسى متعدد التصويت وتعد القمة الأولى . أما القمة الثانية للكتابة الكونترابنطية المقامية فتمثلها مؤلفات ثلاثة من العمالقة هم : الفلمنكى لاسوس Lassus (١٥٣٠-١٥٩٤) ، الإيطالى بالسترينا Palestrina (١٥٢٥-١٥٩٤) ، الإسبانى فيكتوريا Victoria (١٥٣٥-١٦١١) والإنجليزى بيرد Byrd (١٥٤٣-١٦٢٣) .

ولايتسع المجال هنا لتتبع التطور التاريخى لتعدد التصويت فى الفترة الزمنية المذكورة ؛ ولا للخوض فى مسائل تخصصية دقيقة قد تثير ملل القارىء ، ولكن مجمل القول هو أن أوروبا ، قد فطنت إلى أهمية التعبير الموسيقى الكونترابنطى فقامت باحتضانه داخل الكنيسة وبتطويره داخلها ثم خارجها ، بعد أن تم نوع من التأثير المتبادل بين الموسيقى الكنسية والموسيقى الدنيوية ، على نحوأدى بها فى النهاية إلى تنظيم الفن الموسيقى وتقنينه . وقد ألزمها الحرص على هذا النوع من التعبير الموسيقى بتطوير التدوين الموسيقى إلى الشكل الذى نعرفه حاليا ، وهو تدوين لا يدع مجالا للارتجال أو للخروج عن النصوص الموسيقية المكتوبة . كذلك فإن تعدد التصويت الذى عرفته إنجلترا تحت اسم « الغناء التوأم Cantus Gemellus » الذى كان أساسا لنوع من تعدد التصويت عرف باسم « الطنين المزيف Faux Bourdon » ، كان نقطة تحول كبيرة فى كل من المجالين الهارمونى والكونترابنطى ، ووصل بأوروبا إلى تقنين الهارمونية المقامية .

وتطورت أوروبا بعد ذلك وقصرت التعامل على السُلمين الكبير والصغير ، وتركت مجموعة المقامات الكنسية مما سهل عليها عملية التأليف الموسيقى الهارمونى الوظيفى ، وبلورة أنواع من الصيغ الموسيقية ، وتأسيس فن التوزيع الأوركسترالى ؛ وكل ذلك فى سلسلة متصلة من التطور العلمى العقلانى الإبداعى ، قفزت بأوروبا من عصورها المظلمة إلى قمة ازدهار الإبداع الموسيقى الإنسانى .

وفى مقابل هذا التطور العظيم ، نجد أن تعدد التصويت الموسيقى عند العرب ، قد اقتصر على كتابات العلماء والفلاسفة . وبالرغم من أن محاولات تقنينه وتنظيره فى بداية الأمر جاءت مترادفة بل سابقة لمحاولات أوروبا ، علاوة على أنها قامت على قياس دقيق كما سيبدو فى المقتطفات التى سنوردها فيما بعد ، إلا أن الأمر لم يتعد هذا الموقف . وهناك مواضع عدة فى كتاب الموسيقا الكبير للفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠) تدلل على وجود تعدد التصويت القائم على المسافات المتوافقة بعد تقنينها ؛ فقد ورد فى صفحة ٢٦٩ من هذا المرجع ما يلى :-

> ومن هذه الأبعاد التى وجدناها ، أما الذى بالكل والذى بالكل مرتين ، والجملة تضاعيف الذى بالكل ، فإنها تسمى «المتفقات العظمى» ؛ وأما الذى بالخمسة والذى بالأربعة ، والذى بالكل والخمسة ، والذى بالكل والأربعة،فإنها تسمى «المتفقات الوسطى» .
>
> وأما البعد الطنينى وبالجملة كل بعد كان نسبة إحدى نغمتين إلى الأخرى أقل من نسبة البعد الذى بالأربعة فإنها تسمى «المتفقات الصغرى» . وبعض القدماء من أصحاب التعاليم يسمى المتفقات العظمى «الأبعاد المتفقة النغم» ؛ ويسمى الأبعاد الوسطى

«الأبعاد المتشاكلة النغم» ؛ ويسمى الأبعاد الصغرى « الأبعاد اللحنية النغم » (٣ - ص ١٦٩) .

وهو هنا يحدد مسافة الأوكتاف ومضاعفاتها بمسافة متفقة ومسافة الرابعة والخامسة ، أو مسافة الأوكتاف مع الرابعة والأوكتاف مع الخامسة ، بمسافة متشاكلة . أما المسافات الأصغر من الرابعة والخامسة فتنفع بوصفها لحنية فقط ؛وهو المبدأ نفسه الذى ورد فى الأورجانوم الأوروبى فى بداياته . ومما يؤكد تفكيره فى تعدد التصويت أو فى جمع نغمتين فى آن واحد ما ورد فى الكتاب نفسه :

ثم إذا تأملنا الألحان تأملا كثيرا وجدنا فيها اقترانات للنغم وترتيبات لها ، وأعنى بالاقترانات اجتماع اثنين منها أو أكثر ، والترتيبات أن يقدم هذا فى السمع أو يؤخر هذا . . . الخ .

وقد قسم الفارابى ما عرفه من تعدد التصويت إلى ثلاثة أنواع هى :

(أ) الاتفاقات ؛ وهى عزف نغمتين متآلفتين معا (ورد فى كتابه المشار إليه شرح لتعدد تصويت ثلاثى الأصوات) .

(ب) التمزيج ؛ وهو عزف نغمتين متتاليتين بحيث تعزف الأولى خطفا إلى الثانية فتسمع كأنها متزامنة معها .

(ج) التضعيف ؛ وهو عزف النغمة مع قرارها أو جوابها فى آن واحد ؛ وهذا النوع هو ما عرفه الإغريق تحت اسم "Magadising".

أما ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧) فى كتابيه « الشفاء » و « النجاة » فقد تطرق إلى موضوع تعدد التصويت بشكل مسهب وبحرية كبيرة جدا لم تعرفها أوروبا إلا فى القرن العشرين . وتعد كتاباته فى هذا المجال أكثر جرأة وتطوراً من كتابات هوكبالد البندكتينى فى أوروبا ، بل سابقة لما ورد فى تقنين المسافات المتوافقة التى ظهرت فى كتابات فرانكو الكولونى ؛ فقد كانت وجهة نظره أن أية مسافة لحنية متآلفة ، هى أيضاً متوافقة اصطحابيا :

ثم إن قوما زعموا : أن ما لا تقوم إحدى النغمتين من طرفين بدل الأخرى فى الأبعاد المتفقة توجد على قسمين :
إما أن تكون النغمتان من طرفين ، تتفقان إذا أوجدت نظرتا معا ، وتتفقان متتاليتين . وإما أن تتفقا متتاليتين فلا تتفقان مزجاً واتحادا معا ؛ ومنهم من قال بالعكس .
ومنهم من أفرد الممتزجين عن المتتاليين ، وليس مما عملوا شىء ألبتة ؛ فإن المتفقات كلها تتفق مزجا وتتفق تتاليا ؛ لأن سبب الاتفاق هو نسبة من النسب ، حيث وجدت كانت سببا ، كان وجودها مزجاً أو ائتلاء ؛ والذى دعاهم إلى هذا أشياء تعرفها فى كتاب « اللواحق »*.
(١ - ص ١٨)

وفى تحديده للمتفقات نورد المقتطفات التالية :

ولقد ثبت فى الإرثماطيقى ، أن كل ما على نسبة الضعف فهو المتفق ، وما على نسبة الزائد جزءاً فهو المختلف ؛ وأما النسب الأخرى فلا يتفق فيها إلا على سبيل البدل . (٢ - ص ٤٠٨) .

وفى مكان آخر من المرجع نفسه :

والمتفقات منها على سبيل البدل أربعة ؛ أحدها الزائد أجزاء من مخرج على نسبة الأعداد المتتالية ، كالزائد ثلاثة أرباع ، أو خمسة أسداس ، يكون بدلا عن أصل هو بعد يزيد بجزء وينسب إلى مخرج هو مجموع العددين مثل السبعة للأربعة فإن السبعة تزيد على الأربعة بثلاثة أرباع وهو بدل الزائد . . . الخ (٢ - ص ٤٠٨) .

وقد أضاف ابن سينا إلى أنواع تعدد التصويت التى تكلم عنها الفارابى أنواعاً أخرى هى :

(أ) التبديل ؛ وهو يقابل مقلوب المسافة الهارمونية .

(ب) التشقيق ؛ وهو العزف على وترين يصدران نغمة واحدة منهما لامتدادها الزمنى الطبيعى ، وتزخرف الأخرى فى أزمنة قصيرة متتابعة .

(جـ) الترعيد ؛ وهو مطابق للزخرفة اللحنية المعروفة باسم "Triller" .

أما الأرموى وتوفى عام ١٢٩٤ فقد عد مسافة الثالثة من المسافات التى يمكن استعمالها اصطحابيا ، إلى جانب المسافات الشائع استعمالها ؛ وهو نفس ما اهتدى إليه فرانكو الكولونى ، وتم تطبيقه على الأورجانوم فى أوروبا .

وهكذا نرى أنه بالرغم من هذه البدايات العظيمة ، إلا أنها ظلت بدايات فقط ، لم يتحقق لها أى تطوير علمى إبداعى مرادف لما حدث فى أوروبا ؛ فقد وقع العرب ولا يزالون تحت تأثير الجمال الحسى للغناء المونودى أو اللحن المفرد ، الذى يموج بالزخارف والبرقشة ، يلازمه خط إيقاعى يموج هو الآخر بالزخارف والبرقشة . وقد ظهرت بعض محاولات التعبير الكونترابنطى (تعدد التصويت) فى قلة ضئيلة للغاية من الديالوجات الغنائية التى أبدعت خلال القرن العشرين . كذلك بزغت بعض الومضات المشتتة من هذا التعبير ، ضمن الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات التليفزيونية ، وفى أنواع أخرى من التأليف الموسيقى الرفيع ، بنيت كلها على اقتباس الفكر الغربى فى العصر الكلاسيكى الموسيقى ، بدون احترام للمقامات العربية الأصلية ، وبدون أى رغبة فى الاتجاه إلى التجريب والتحديث . والمؤلف الموسيقى المصرى الوحيد الذى فطن إلى ضرورة تضمين التعبير الكونترابنطى فى الموسيقى المصرية المقامية بشكل عضوى وفى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة هو « جمال عبد الرحيم » ، ولعل المستقبل أن يكون أكثر اشراقا مع ظهور بعض البحوث التجريبية التى يقوم بها حاليا طلبة الدكتوراه بكلية التربية الموسيقية لإيجاد تعدد تصويت يلائم ويخدم الإبداع الموسيقى المقامى المصرى ويقننه .

ونعود مرة أخرى إلى تعدد التصويت فى أوروبا ، لنستعرض أنواعه المختلفة على مر العصور .

* الكتاب مفقود.

ويختلف أسلوب التعبير الكونترابنطى من عصر لآخر ، مع اختلاف الاتجاهات أو المذاهب الفنية الموسيقية لكل عصر . كذلك فإنه يختلف من مؤلف موسيقى إلى آخر تبعا لموقفه من أسلوب التأليف الموسيقى الذى يسود عصره ؛ أهو أسلوب التبعية ، أم أسلوب التجديد .

يتميز التعبير الكونترابنطى الذى تبلور فى القرن السادس عشر بالنعومة والعمق والروحانية ، بعيدا عن أى تأثير خشن أو متوتر . يقوم النسيج هنا داخل مناخ مقامى غير وظيفى ؛ بمعنى انتفاء وجود مراكز قوى لحنية أفقية أو تجميعية رأسية ، تفرض حلولا لحنية أو تجميعية معينة .ويستثنى من ذلك كليشيهات القفلات التى تأثرت ببوادر ظهور الهارمونية الوظيفية . وجمال الخطوط الأفقية وتشابكها فى انسجام هو الهدف الأصلى فى هذا النوع من التعبير الكونترابنطى . لذلك تمت تسمية هذا النوع باسم « البوليفونية الخطية » أو « الكونترابنطية الخطية The Linear Counterpoint » . ويمكن أن نطلق عليه « تشابك المتناغمات » .

ومنذ بداية القرن السابع عشر ، خضع التعبير الكونترابنطى للتونالية الوظيفية ، التى ظهرت وتبلورت معتمدة على السلم الكبير والسلم الصغير فقط . وقد بلغ هذا النوع من التعبير القمة الثالثة فى حلقات تاريخ تعدد التصويت على يدى « يوهان سبستيان باخ » : Johann Sebastian Bach، سواء فى أعماله الكورالية الدينية أو فى أعماله الآلية الدنيوية .ويتميز هذا التعبير بتوازن تام بين المدركين الأفقى والرأسى ، مع ظهور جرأة فى استعمال التنافر لإيجاد نوع من التأثير الخشن . ويقوم النسيج هنا على تونالية وظيفية تعتمد على مراكز قوى لحنية وتجميعية تفرض حلولا بعينها(٥) . والأسلوب هنا سردى ، خطابى ، موتورى ، "Motoric" يقوم أساسا على فكرة واحدة ، محاطة بكثير من الحواشى والتفاصيل والزخارف والتنميق على نحو بولغ فى إسرافه . وقد سمى هذا النوع من تعدد التصويت باسم « البوليفونية الوظيفية » أو « الكونترابنطية الوظيفية » . "The Functional Counterpoint"

أما فى القرن الثامن عشر ، فقد استمر إبداع المؤلفين الموسيقيين فى إطار التونالية الوظيفية واتجه النسيج الموسيقى إلى الهارمونية مع وجود بعض حالات الكونترابنط الوظيفى الضمنى فى بعض المؤلفات الموسيقية . وهو لا يقوم على المسار الخطى الأفقى للألحان قدر ما يقوم على التآلفات الهارمونية الرأسية وتفريطها بشكل أو آخر ، وفى إطار من العقلانية والتوازن البنائى . كما تبلور التعبير الدرامى الثنائى القائم على الصراع "Dualism" بظهور الفكرة المعارضة أو الشخصية المعارضة ، مقابل الشخصية الأساسية . ونستطيع تشبيه هذا النوع

من التعبير الكونترابنطى ، من حيث المظهر والجوهر ، بالدراما المسرحية التقليدية التى يظهر فيها بشكل عارض المونولوج المتزامن والديالوج المتزامن . أما المؤلفات الموسيقية الدينية فقد احتفظت احتفاظاً كاملا بالنسيج متعدد الأصوات .

وعلى المنوال نفسه استمر تناول النسيج متعدد الأصوات فى العصر الرومانتيكى ، إلا أنه ازداد تشابكا فى إطار من التعبير الذاتى الصارخ والمتضارب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . إن الإغراق فى استخدام التلوين والتطعيم ، واستخدام التنافر ، مع الاتجاه إلى إبداع ألحان لا نهائية ، قد تمخض عن تفتيت الهارمونيات الرأسية ، إلى خطوط أفقية متشابكة متصارعة ، تعطى للعمل الفنى قوة كامنة دافعة ومحركة (٥ ــ ص ١٤ ، ١٥) . وقد ظهر هذا النوع من النسيج فى مؤلفات رتشارد فاجنر،وكذلك مؤلفات جوستاف مالر "Mahler"وريتشارد ستراوس "Richard Strauss" . ويتميز النسيج الموسيقى فى درامات « فاجنر » بأنه قائم على « موتيفات » أو « ألحان دالة » "Leit-Motif" ، وكل موتيف يصور شخصية من شخصيات الدراما ، ويقوم فاجنر بتحوير هذه الموتيفات وتنميتها ومزجها بشكل رائع وفقا لمتطلبات الأحداث والحالات النفسية فى نسيج متشابك متصارع ، وقد نسج زميلاه بعدئذ على منواله نفسه بشكل أو آخر .

وقد تم إطلاق اسم « البوليفونية المتنافرة » أو « الكونترابنطية المتنافرة » "The Dissonant Counterpoint"محل النسيج متعدد الأصوات لمؤلفات القرن العشرين ، بعد انهيار النظام التونالى التقليدى وإحلال اللاتونالية غير المقننة ، ثم اللاتونالية المقننة المعروفة باسم « الدوديكافونية » بدلا منها . وقد بدأ عصر التنافر أو عصر المتناقضات ، بتحلل الرومانتكية والاتجاه إلى التعبيرية قصيرة العمر . وتميز النسيج متعدد التصويت هنا بالشذرات النغمية المشتتة ، والتى لا يبدو لها شكل متصل فى الظاهر وإنما عن طريق تجميعها فى إطار نفسى معين نتبين ما تومىء إليه ، وعلى النمط نفسه يظهر المسرح النفسى فى القرن العشرين . وقد تأثر النسيج متعدد التصويت بجميع المذاهب والاتجاهات المختلفة التى ظهرت فى القرن العشرين ؛ وبالرغم من ذلك فقد التزم بمبدأ جوهرى هو تزامن الندية المتعارضة أو تزامن المتناقضات . وقد دعا ذلك كثيراً من أدباء القرن العشرين إلى استغلال المصطلح الموسيقى الذى يطلق على هذا النسيج ، عنواناً لبعض مؤلفاتهم الأدبية مثلما فعل ألدوس هكسلى Aldous Huxleyفى روايته الطويلة "Counterpoint"؛ إذ إن جوهر تعدد التصويت ما هو إلا جوهر الحياة نفسها ، . . . تقابل الحياة والموت وتزامنها . . . وكذلك السعادة والشقاء،و الأمل واليأس ، والثراء والفقر ، والنجاح والإخفاق .

المراجع

١ - ابن سينا : جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء ــ تحقيق زكريا يوسف مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى ــ المطبعة الأميرية ١٩٥٦ ص ١٨ .

٢ - ابن سينا : كتاب الموسيقى من جملة كتاب النجاة ــ تحقيق جرجس فتح الله ملحق بكتاب تاريخ الموسيقى العربية ص ٤٠٣ - ٤٠٨ .

٣ - الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ـ تحقيق غطاس عبد الملك ص ١١١ - ١١٢ .

٤ - عادل خضير : تعدد التصويت فى المقامات العربية ـ رساله ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية ـ جامعه حلوان ـ غير منشورة ، ١٩٨٢ .

٥ - عواطف عبد الكريم : دراسه لاستنباط قواعد جديدة فى فن الكونترابنط لخدمة الألحان العربية المقامية ـ غير منشور ١٩٧٨ .

٦ - كورتزاكى : تراث الموسيقى العالمية ـ ترجمة سمحة الخولى ـ مراجعة حسين فوزى ، دار النهضة العربية .

٧ - Robertson, Alec and Stevens Denis; Ancient Forms to Polyphony, Penguin Books 10 th ed. N. Y. 1982 .

٨ - Stanley Sadie: The New Crove Dictionary of Music and Musicians , V. 15 Macmillan,Publ. 1980 .

٩ - Wiora Walter: The Four Ages of Music, Norton and Company N.Y. 1967.

بين الأدب والموسيقى

محمد عماد فضلى

الأدب والموسيقى مظهران من مظاهر النشاط النفسى الإنسانى ، يربط بينهما وشائج قوية من ناحية المجال النفسى الذى ينبعان منه ويؤثران من خلاله ، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التى يتعين توافرها للفنان المبدع ، ومن حيث المراحل التى يمر بها كل منهما فى ذهن الفنان المبدع حتى يكتمل لهما النضج فيتألقان فى العمل الأدبى أو الموسيقى الجديد بالعرض على جمهور المتلقين . ومع ذلك فإن النظرة العابرة قد لا تتبين هذه الوشائج ؛ إذ قلما يجمع فرد واحد بين القدرة على الإبداع الأدبى والإبداع الموسيقى معاً .

وقد تناولت مدارس علم النفس المختلفة ظاهرة الإبداع الفنى من وجهات نظر مختلفة ، ولكننى أفضل هنا أن أكتفى بعرض نتائج تطبيق المنهج العلمى على هذه الظاهرة ؛ إذ إنها فى رأيى أوضح السبل لتبيان الأسس النفسية للإبداع ، ولأنها أيضا أكثر الطرق قابلية للنقاش الموضوعى الذى يجنبنا صعوبة الإيمان بمسلمات مسبقة كى نفسر ظاهرة طبيعية يمكن أن نخضعها للمنهج العلمى كما نخضع ظواهر الفزياء والكمياء ، بشرط أن نختار لها أدوات البحث العلمى التى تناسبها .

يقوم المنهج العلمى على رصد الظواهر بملاحظتها ملاحظة تفصيلية دقيقة بعيدة عن التحيز ، وقد يستعين الباحث فى ذلك ببعض الأجهزة والاختبارات المقننة ، حتى يمكنه تبين التفصيلات الدقيقة والمعالم اللطيفة لهذه الظواهر التى تخفى على من يكتفى بالانطباع العام الناتج من الملاحظة العابرة . فإذا اكتمل للباحث القدر الكافى من تلك الملاحظات ، نظمها تنظيما يمكنه من تحليلها لاستنتاج ما يحكمها من قوانين أو خصائص عامة . وقد يسمح كم الملاحظات ودقتها بتحليلها إحصائيا ؛ وهنا تزداد القيمة العلمية للنتائج التى يصل إليها الباحث ، وقد تسمح طبيعة الظاهرة باتخاذ نتائج هذه الدراسات فروضا توضع موضع التجريب بأساليبه المختلفة حتى يتأكد الباحث من صحتها ، فيصل بذلك إلى نظرية علمية .

وقد تمكن الباحثون النفسيون من تطبيق هذا المنهج منذ عشرينيات القرن الحالى ، مستفيدين إلى حد كبير من الآراء والانطباعات التى توصل إليها قدامى الفلاسفة والمفكرين ، إلا أنهم أخضعوا ما وصل إليهم من هذه الآراء والانطباعات لمنهج الملاحظة والقياس والتجريب . ولنا عودة لما بين نتائج المنهجين ، الانطباعى والعلمى ، من فروق ، بعد عرض نتائج الدراسة العلمية لظاهرة الإبداع الفنى .

اتخذت الدراسات العلمية للإبداع مدخلين رئيسيين ؛ أولهما يدرس الفرد المبدع نفسه ؛ وثانيهما يدرس النشاط الإبداعى .

فأما المدخل الأول فقد تفرع إلى ثلاثة فروع : أولها ، تتبع حياة المبدع النفسية تتبعا طوليا فى مراحلها المختلفة ، من الطفولة إلى تمام النضج ؛ وثانيها ، رصد القدرات العقلية والسمات المزاجية التى يتميز بها المبدع ويحتاج إليها فى عملية الإبداع ؛ وثالثها ، درس ما يتوافر من وثائق تاريخية صدرت من المبدع نفسه ، أو كتبت عنه ، بهدف تحديد الملامح النفسية له .

أما المدخل الثانى فيرصد فيه الدارس النشاط النفسى للمبدع وهو يمارس عملية الإبداع ، وكأنه يسجل ذلك النشاط تسجيلا سينمائيا .

ونلاحظ هنا أن المداخل المتبعة كثيرة ومتفرعة ، حتى إنها قد تبدو

متنافرة ؛ لكنها فى الحقيقة متكاملة ، على نحو ما يظهر جليا عند مراجعة نتائج كل منها . ولعل كثرتها وتفرعها كانا نتيجة لطبيعة الظاهرة موضع الدراسة ؛ فالظواهر النفسية بطبيعتها مركبة ، إلى الحد الذى جعل بعض المفكرين يظنون أنها عصية على البحث العلمى . فإذا جئنا إلى ظاهرة الإبداع وجدنا نصيبها من التركيب أكبر ؛ ومن هنا تزداد حاجتها إلى تعدد المداخل ، وتنوع أساليب الملاحظة والتجريب . ولعل هذا التكامل بين تلك المداخل يتضح عندما نعرض مثلا لكل منها .

من أشهر الدراسات التتبعية الطولية لظاهرة الإبداع والعبقرية تلك الدراسة التى قام بها لويس تيرمان بين عامى ١٩٢١ ، ١٩٤٧ ؛ فقد بدأ تيرمان من الفرض القائل بأن ارتفاع مستوى الذكاء أحد العوامل التى تميز « العبقرى » ؛ ومن هنا اختار لتجربته بضع مئات من الأطفال تتراوح أعمارهم بين أربع سنوات وثلاث عشرة سنة ، وتبلغ نسبة ذكائهم ١٤٠ فما فوقها بمقياس بينيه . وبعد أربع سنوات نشر تقريره الأول الذى بين فيه الميزات التى تغلب على هذه المجموعة فكانت كما يلى :

١ - تتميز عائلات هؤلاء الأطفال بالتفوق العقلى الملحوظ بين الآباء والإخوة ، كما يتميزون هم وعائلاتهم بالتفوق البدنى إلى قدر ما .

٢ - يتميز الأطفال بحسن التصرف فى المواقف المختلفة ؛ بتنوع الاهتمامات .

٣ - يتفوق هؤلاء الأطفال دراسيا ، ويحافظون على هذا التفوق فى مراحل الدراسة المختلفة .

٤ - تبدو على الفتيات مظاهر الذكورة مما يلاحظ فى نظيراتهن من الفتيات المتوسطات .

وهنا يمكننا ذكر بعض النتائج المخالفة للانطباعات والآراء التعميمة المبنية على ملاحظة أمثلة للعباقرة المشهورين ؛ فقد بينت هذه الدراسة المنهجية الشاملة أن الأطفال المتفوقين لا يتميزون بتقلب المزاج أو عدم التوافق مع المجتمع أو الميل للعزلة ، كما أن الأغلب أن يكونوا دائمى التفوق فى جميع مراحل الدراسة . أما النكات التى تروى عن علماء أو فلاسفة تميزوا بغبائهم وتخلفهم فى أثناء مراحل دراستهم الأولى فلا تعدو ــ إن صحت ــ أن تكون شذوذا يثبت القاعدة .

ومن أمثلة الدراسات التى ترصد القدرات العقلية والسمات المزاجية للمبدع دراسة العالم النفسى الشهير « جيلفورد » ؛ وقد مرت فى مراحل عدة من تقليب الآراء تبعا للنتائج المرحلية المتباينة ، ثم انتهت إلى تبين دعائم أساسية ثلاث للنشاط الابتكارى .

أولها : أن النشاط الابتكارى يعتمد على تبين الفرد المبدع ما إذا كان موقف ما ينطوى على مشكلة تتطلب حلا جديدا لم يسبق له تعلمه ، يمكنه اختياره من بين عدة بدائل . وهذه البدائل المتاحة لفرد ما كلما زاد عددها ازدادت قدرته على الإبداع ، سواء كان هذا الإبداع أدبيا أو موسيقيا أو علميا أو فلسفيا . ويمكن تنمية هذه القدرة بتعريض الفرد لمواقف تربوية تتحداه من هذه الناحية .

وثانيها : مجموعة من الوظائف التى تسمى بالوظائف الإنتاجية ، وتشمل الأصالة والطلاقة والمرونة . ويقصد بالأصالة هنا الميل إلى التجديد والبعد عن التقليد ؛ فالأديب الأصيل يأتى بتشبيهات لم يسبق إليها أحد ، وبأخيلة لم يقتبسها ممن سبقوه ؛ والموسيقى الأصيل يبتكر قالبا جديدا ، أو إيقاعا مستحدثا ، أو مقامات نغمية لم تعرف من قبل .

أما الطلاقة فيقصد بها سهولة استدعاء عناصر الإبداع . ومما يروى عن الأستاذ رياض السنباطى أنه كان إذا قدم جزءا من لحن إلى السيدة أم كلثوم من مقام معين فطلبت منه أن يجرب وضعه فى مقام آخر ، أتى به فى المقام المطلوب فورا . وهكذا كانا يجربان مقاما بعد آخر ، إلى أن يستقر الرأى على واحد منها . ومعروف كذلك عن الأستاذ السنباطى أنه لحن أكثر من مقطوعة باستخدام الحنين للأبيات نفسها . ومما أذكره فى هذا المجال قصيدتين لأمير الشعراء ، غنت إحداهما أم كلثوم ، وكان مطلعها :

الملك بين يديك فى إقباله — عوذت ملكك بالنبى وآله

والثانية غناها عبد الغنى السيد ، ويقول مطلعها :

« قولوا له روحى فداه — هذا التجنى ما مداه »

أما المرونة فيقصد بها القدرة على تغيير الزاوية التى ننظر بها إلى موقف ما بحيث نرى فيها وجهة نظر تختلف عما يراه الشخص العادى ، فلا نحصر أنفسنا فى قوالب جاهزة للتفكير . ولعل هذه الوظيفة أهم ما يتوقف عليه الابتكار . وكثيرا ما تتمثل هذه المرونة عند المبدعين العباقرة ، عندما يحاولون مرارا التوصل إلى إبداع معين ، ثم تنضب قريحتهم فيتركونه جانبا ، ثم يجدون أنفسهم فجأة أمام رؤية جديدة للموقف ، وإذا بالنشاط الإبداعى يتدفق . ومن الأمثلة النمطية لهذه المرونة ما نراه عند الأطفال عندما تصل أيديهم إلى شىء ما ، وليكن عصا مثلا ؛ فقد يبدأ الطفل بوضعها على كتفه على أنها تشبه البندقية ، ثم إذا به بعد دقائق يمتطيها كما لو كانت حصانا . ويحضرنى هنا مثل موسيقى مصرى سمعته من أحد المقربين إلى شيخ الملحنين الأستاذ زكريا أحمد ؛ إذ إنه لما كلف بوضع لحن « بكره السفر » لأم كلثوم فى فيلم « دنانير » ، وكان مطلعه كلمتين فقط هما « بكره السفر » ، وحاول مع الأستاذ رامى أن يضيف إليهما كلمات أخرى حتى يمكنه تلحين المطلع ولكن محاولاته ذهبت هباء ، ترك المقطوعة بعض الوقت . وفى يوم ما ذهب مع أبنائه وبناته لشراء ملابس العيد فأخذ يدخل دكانا ليغادره إلى آخر ، وإذا بهذا يوحى إليه بتقطيعة جديدة لعبارة « بكره السفر » فلحنها اللحن الشهير بالتقطيع الآتى : بكره السفر/بكره/بكره/بكره/بكره السفر .

وثالثها : القدرة على التقويم ؛ أى الحكم على الأشياء والمواضيع من حيث مدى تناسبها مع أشياء أخرى توضع معها فى سياق واحد فيكون الكل مؤتلفا ومنسقا بعضه مع البعض الآخر . وهذه المقدرة نلاحظها عندما نتابع الفرد المبدع وهو يتأمل ما تم له إبداعه ليضيف إليه لمسة من ريشته أو يستبدل كلمة بكلمة فى قصيدته ، أو يغير جملة موسيقية بجملة أخرى يراها أكثر تعبيرا عما تجيش به نفسه من مشاعر . وكثيرا ما يحدث ذلك فى مراحل التدريب على أداء لحن ما .

إذا تأملنا قليلا فى تلك الدعائم الثلاث وما تتضمنه من وظائف ، نجد أن واحدة منها أو أكثر تظهر بين حين وآخر لدى كثيرين منا ؛ فتبين الموقف المشكل الذى يحتاج إلى حل جديد يكاد يميز أداء كل مهنى أو حرفى . وإذا أخذت مهنتى مثلاً ، وهى الطب ، فلا أظن أن

الطبيب الذى لا يتحلى بتلك القدرة قادر على التشخيص أو وصف العلاج المناسب لكل حالة على حدة . ويمكن أن نقول مثل هذا ولو بدرجة أقل عند ذكر الأصالة ـــ أى الميل إلى التجديد ـــ والطلاقة والمرونة والتقويم . ومعنى هذا أن الفرد المبدع لا يختلف كيفا عن عامة البشر ، إلا أنه يتميز بالجمع بين كل هذه القدرات فى وقت واحد وبدرجة عالية . وهنا تتوافر الشروط اللازمة للعمل الابتكارى . ويمكن أن نضيف نقطة أخرى إلى وظيفة المرونة بخاصة ؛ فالملاحظة العلمية تدل على أن المرونة وظيفة متخصصة ، أى أنها تختص بمجال ما بعينه عند شخص بعينه ؛ فالشاعر يمتاز بالمرونة فى استخدام اللغة والصور الذهنية والتشبيهات ، ولا يستلزم ذلك بالضرورة توافر المرونة لديه فى استخدام النغم والإيقاع والتراكيب الهارمونية التى لا غنى للموسيقى عنها . وهنا نلاحظ اشتراك الأدب والموسيقى فى كثير من القدرات النفسية اللازمة ، ثم اختلافهما عند وظيفة المرونة ، وإن كنا نلاحظ حاجة كل من الشاعر والموسيقى إلى المرونة فى تناول الإيقاعات ، بل حاجة الروائى أو القصاص أو كاتب المقال كذلك ، إذا كانت كتاباتهم تنطوى على إيقاعات موسيقية خفية تربط بين ألفاظهم وجملهم .

ومن أمثلة الدراسات القائمة على تحليل الوثائق التاريخية يمكننا ذكر دراسة العالم « كوكس » تلميذ « تيرمان » ، الذى درس وثائق تاريخية تتعلق بثلاثمائة عبقرى يزيدون عبقريا آخر ، وتوصل إلى نتائج تقرب من نتائج أستاذه تيرمان ؛ إذ وجد أن السمة الغالبة على هذا العدد الكبير من المبدعين هو ارتفاع نسبة الذكاء ؛ وزاد على ذلك أن تبين وجود مراتب لهذا الذكاء المرتفع ؛ إذ وجده أعلى ما يكون بين الفلاسفة ، يليهم الأدباء والشعراء ، ثم يليهم العلماء والموسيقيون .

ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن الاضطرابات النفسية لم تكن غالبة بين هؤلاء العباقرة المبدعين ؛ وهذا ما ينفى ـــ مرة أخرى ـــ الانطباع الشائع عن ارتباط الفنون « بالجنون » ، بل نستطيع أن نقول ـــ بناء على نتائج هذه البحوث العلمية ـــ إن الفنان بعامة يحتاج إلى قدر عال من الذكاء والاستقرار النفسى .

هذه إلمامة سريعة بنوعيات البحث الذى يتخذ دراسة الفرد المبدع مدخلا للتعرف على شرائط العمل الابتكارى وسماته . فإذا جئنا إلى المدخل الثانى ، وهو الذى يدرس النشاط الإبداعى نفسه ، وجدناه أكثر حيوية وتشعبا . وسأكتفى هنا بالتركيز على بعض النتائج المهمة لبحوث هذا المدخل .

بينت تلك البحوث أن البيئة لها أثر كبير فى تكوين العبقرى ؛ فهى تساعد على انبعاث العمل المبدع إذا كانت تتحدى الفرد المبدع بقدر من الخلاف بينه وبين من حوله وما حوله ، يكفى لإثارة رغبته فى التغلب على تلك الاختلافات ، دون أن تؤدى به إلى الإحباط . ثم تكون البيئة أيضا غنية ببعض القيم والاهتمامات التى يرغب الفرد المبدع فى أن يتعلق بها ويتبعها ، خصوصا فى طفولته ومراهقته . وهنا نجد الفروق بين الأديب والموسيقى ؛ فالبيئة العامرة بتقدير الشعر والأدب ، والحافلة بالشعراء والأدباء بين أقرباء الطفل المبدع أو معارفه ، تساعد على تنمية القدرة الأدبية لديه . أما تلك التى تحفل بالموسيقى والغناء وتقدرهما ، فتساعد على تنمية القدرة الموسيقية . وهذا ما نعرفه عن أدبائنا فى مصر والوطن العربى ؛ فمعظمهم ينحدرون من « بيت أدب وفكر » ، فى حين ينحدر معظم موسيقيينا من المنبع الخصب الذى تأوى إليه موسيقانا العربية الأصيلة ، وهو تلاوة القرآن والإنشاد الدينى . وليس بعيدا عن أذهاننا غلبة « المشايخ » على أوساطنا الموسيقية الأصيلة ، من الشيخ سلامة حجازى ، إلى الشيخ على محمود ، إلى الشيخ سيد درويش ، إلى الشيخ زكريا أحمد ؛ بل إن محمد القصبجى وسيد مكاوى بدآ أيضا شيخين . وكان محمد عبد الوهاب ربيب مسجد « سيدى الشعرانى » ؛ وكانت أم كلثوم منشدة دينية أصلا ، وزادت هذا تأصلا فى قصائدها الدينية العملاقة من مطولات أحمد شوقى .

ومن نتائج تلك البحوث أيضا أنه من المحتمل أن يبدى الطفل المبدع ما يبشر بهذه القدرات الإبداعية فى مراحل عمره الأولى ، بل فى أسابيع حياته الأولى .

فإذا انتقلنا إلى الأشهر الأولى نجد بعض البحوث تشير إلى اهتمام خاص فى بعض الأطفال بترديد ما يتعلمه من ألفاظ إذا ما كان مهيأ لأن يكون أديبا أو شاعرا فيما بعد .

ومن الظواهر الفسيولوجية المرتبطة بالإبداع الفنى ظاهرة تسمى « بالصورة الارتسامية » ؛ وكلنا يمارسها بين حين وآخر . وتتمثل هذه الظاهرة فى أننا إذا ما نظرنا إلى شىء ما لعدة ثوان ثم حولنا نظرنا إلى خلفية متجانسة اللون ، خالية من أى رسم ، فقد نجد أمامنا صورة مماثلة للشىء الذى كنا ننظر إليه ، تبقى لبضعة ثوان ثم تختفى . هذه الصورة الارتسامية كثيرة الحدوث بينة الوضوح عند الأطفال فى سن العاشرة ؛ فهم يستطيعون الحصول عليها بمجرد التخيل ؛ وهى أيضا مما يميز كثيرين من المبدعين الفنانين ؛ إذ تلازمهم بعد انقضاء الطفولة ، وتساعدهم على أن يروا « بعين الخيال » ، أو عين العقل ، أو عين البصيرة ، ما لا يستطيع الفرد العادى رؤيته إلا بالعين المبصرة إبصارا حسيا ، إذا ما توافر له موضوع الرؤية عيانا فى عالم الواقع .

وقد بينت هذه الدراسات أيضا ، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكثف على نماذج مما أبدعه الأسبقون . على أن هذا الاطلاع ليس كاطلاع الفرد العادى ، بل هو اطلاع لتبين الصنعة وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع ؛ ثم هو اطلاع لبدء الإنتاج التلقائى وليس اطلاعا لمجرد الحفظ والترديد أو التقليد . ولعل أبرز مثال على هذه النقطة بين أدبائنا روائينا العظيم نجيب محفوظ ؛ فالمعروف عنه أنه يداوم على القراءة والكتابة طيلة شهور الشتاء ، وإن كان لا ينشر إلا ما يجده قد اكتمل من هذه الكتابات المنتظمة المستديمة المكثفة . ومن هذا يمكن القول إن الإبداع ـــ أديبا كان أو موسيقيا ـــ ليس هواية بل هو تخصص يحتاج بجانب الموهبة إلى الدراسة المنهجية والمران . وهواة الأدب والموسيقى الجادون ما هم إلا متخصصون غير محترفين . وهذا هو المفهوم الحق للهواية .

هذه هى الظروف المعروفة علميا بأنها تساعد على إنضاج الفرد المبتكر ، وتسهل له الإبداع العبقرى . فماذا عن الخطوات أو المراحل التى تمر بها ولادة العمل الفنى ؟

دلت دراسات الوثائق التاريخية التى تركها العباقرة المبدعون ، كما دلت المقابلات الشخصية مع هؤلاء الفنانين ، على أن العمل الفنى الأصيل لا يأتى من فراغ ، بل إن له « ماضيا » فى حياة صاحبه

وتجاربه ، وإن كان يبقى كامنا إلى أن تحركه تجربة أخرى تشبهه بعض الشيء ، فيتوقف عندها الفنان ، ويبدأ تدفق العمل الفنى شعرا أو موسيقى أو تشكيلا . والملاحظ أن الانفعال المصاحب لمثل هذه التوقعات يكون عميقا وشاملا ، حتى إن الشاعر أو الموسيقى يخرج فيه عن ذاته ليتقمص شخصية من يجرى على لسانه الشعر ، أو من تعبر الموسيقى عن مشاعره ؛ إلا أن هذا الانفعال العميق الشامل يكون من الهدوء بحيث يسيطر عليه الفنان ويوجهه نحو خلق العمل المبدع . ومن هنا يأتى اختلاف هذا الانفعال عند المبدع عنه عند الفرد العادى ، الذى قد يسيطر عليه انفعاله فيستسلم لتياره ، بدلا من أن يروضه ويملك زمامه .

فإذا وقع الفنان فى قبضة انفعالاته العميقة الشاملة والهادئة فى الوقت نفسه وأخذ يوجهها نحو العمل المبدع ، فإنه يمضى فى طريق يختلف وعورة ويسرا بين حين وآخر ؛ فقد يمضى سريعا فتنهال عليه أبيات الشعر أو الجمل الموسيقية فى سهولة ويسر ، وقد يبطىء بعد السرعة ، بل قد يتوقف أحيانا ؛ فعملية الخلق ليس لها خطوات منتظمة ، بل ليس لها خطوات مرتبة ، وليس من الضرورى أن يكون الخاطر الأول هو البيت الأول فى قصيدة الشاعر ، وليس من الضرورى أن تتوالى جمل الموسيقى واحدة بعد أخرى بنفس الترتيب الذى ستظهر به فى الشكل النهائى للعمل الفنى . على أن هذا لا ينفى الحالات الاستثنائية ، خصوصا عندما يتمرس الفنان وتكثر خبراته ؛ فقد يأتيه اللحن دفعة واحدة متكاملة . وقد روى عن الأستاذ السنباطى أنه لحن قصيدة النيل دفعة واحدة ، على الرغم من طول لحنها ودقة صياغته ، ومن صعوبة تلحين روى القاف الذى تنتهى به أبيات القصيدة . ولعل تتابع الإنتاج والمران يساعد على هذا التدفق ، ويقلل من انعطافات البطء والتوقف . وهناك شواهد على أن بعض كبار فنانينا الموسيقيين قد أدت بهم قلة الإنتاج إلى نوع من صدأ القريحة جعلهم يصمتون مدة طويلة ، ربما قدموا خلالها بعض الإنتاج النمطى المكرر ، الشبيه بالنظم فى شعر المناسبات ، الذى يخلو من ومضات الإبداع فى الشعر الأصيل ، إلا أنهم — لتأصل القدرات الفنية عندهم — قد يخرجون على جمهورهم فجأة بعمل خلاب كأنه رعشة الضوء من سراج يخبو قبل أن ينطفىء تماما . وأحب أن أعفى نفسى من الإفصاح عن المثل الذى يجول بخاطرى ، وإن كنت على يقين من أن بعض النقاد والمؤرخين الموسيقيين على علم تام به .

ومن الملاحظ كذلك أن بعض الخواطر الأولى التى ترد على ذهن الشاعر أو الموسيقى قد تكون ساذجة أول الأمر ، وأنه قد يسرع بتسجيلها ، ولكنه ربما عاد إليها بعد حين لينميها ويضيف إليها ويبلورها ، فتتفتح عن عمل ثرى فى إبداعيته .

وهناك دلائل علمية على أن الإبداع - علميا كان أو فنيا - لا يتم كله بشكل شعورى ؛ أى أن المبدع لا يعى مراحل تخلق العمل الإبداعى كلها ، بل يكون للنشاط العقلى غير الواعى دور فيه ، قد يكون أساسيا فى بعض الحالات ؛ إذ إن العمل الإبداعى يحتاج إلى خبرات سابقة تظل كامنة فى اللاشعور ، إلا أن هناك دورا للعمل العقلى غير الواعى عند فترات التوقف عن الإبداع ؛ إذ يترك الفنان عمله الأول بعض الوقت ، وقد ينشغل بعمل آخر ، إلا أنه فجأة يجد العمل الأول يلح عليه فيعاود محاولاته ، وإذا به يمضى قدما فى إبداعه ، وتكون فترة التوقف هى ما نسميه بفترة الكمون . وهناك أمثلة كثيرة لا نبتاق هذه اللمعات فجأة فى أثناء النوم ؛ ففى الأحلام تنشط بعض أجزاء الدماغ على فترات منتظمة ، وتعمل على جمع الذكريات وإعادة تشغيلها ، وربط بعضها بالبعض الآخر . وهنا قد تبزغ الفكرة المبدعة التى كان يبحث عنها الفرد المبدع فى يقظته دون جدوى . ومن أشهر تلك الأمثلة ما عرف عن اكتشاف حلقة البنزين سداسية الشكل ، المكونة من ست ذرات كربون مرتبط بعضها ببعض فى شكل حلقة مغلقة . وهذا هو أساس ما يعرف الآن بالكيمياء العضوية ؛ فقد أخذ العالم يفكر شعوريا فى كيفية تفسير الحقائق التى توصل إليها بتحليل بعض المركبات الكيمائية فى ضوء ما كان معروفاً وقتها من قوانين ترابط ذرات المواد بعضها مع بعض فى شكل سلسلة خطية ، إلا أنه وجد ذلك التفسير المطلوب مجافيا لكل الحقائق المعروفة حينئذ . وكان أن غفا يوما فإذا به يرى فيما يرى النائم ذرات الكربون وهى تدور أمامه لتنتظم فى شكل حلقة مغلقة ذات أركان ستة ، فصحا ليسجل هذا الشكل على الورق ؛ فإذا به يفسر له ما استحال عليه تفسيره قبلا من حقائق علمية .

كل ما ذكرته إلى الآن ينطبق على كل من الأدب والموسيقى بوصفهما مثالين للتفكير الإبداعى ، إلا أنه يجدر بنا الآن الانتقال إلى بعض الحقائق الفسيولوجية التى عرفت عن الخلفية التشريحية لعمليات الإبداع الأدبى والموسيقى ، أى الأماكن والدوائر العصبية التى تخدم الإبداع اللغوى والإبداع الموسيقى .

أما عن الخلفية التشريحية لوظيفة اللغة - تعبيرا وفهما - فقد عرفت منذ زمن أصبح الآن بعيدا بمقياس معدل الانفجار المعرفى الحالى . ودون التطرق إلى تفصيلات كثيرة ، يمكننا تحديد المناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة اللغوية فى نصف الكرة الأيسر لمخ الإنسان عند غالبية الأفراد الذين يفضلون يدهم اليمنى للكتابة ، والعكس عند من يستخدمون اليسرى ؛ أى أنها تتركز فى نصف واحد من المخ . وهى ظاهرة نسميها « سيادة نصف المخ الأيسر » فيما يختص بوظيفة اللغة . وتشمل تلك المنطقة جزءا من قشرة الدماغ عند ملتقى ثلاثة من الفصوص المخية ، هى الفص الجبهى والصدغى والجدارى . أما بالنسبة للخلفية التشريحية للوظيفة الموسيقية فهى أكثر تعقيدا ؛ إذ إن إدراك الموسيقى ، أى مجرد الوعى بوجود نغم وإيقاع ، يخدمه نصف الكرة المخى الأيمن عند غير المدربين وغير الذواقين للموسيقى . ومع التدريب والمران وبزوغ التذوق الموسيقى تبدأ سيادة النصف الكروى الأيسر . ولما كان من الممكن الآن تبين الأماكن التى تنشط عند سماع الموسيقى باستخدام الفحص الإشعاعى المقطعى مع حقن مواد مشعة ، فيمكننا التمييز بين مجرد المستمعين للموسيقى ومن يتذوقها ويحللها باستخدام هذا الفحص بالأشعة . ويمكننا بذلك أن نختار - إن أردنا - من يلتحق بمعاهد الموسيقى وكلياتها على أساس موضوعى علمى ، يضمن قدرتهم على الإبداع فيما بعد .

أما بالنسبة للأداء الموسيقى فالمعروف إلى الآن أن مركزه يكمن فى النصف الأيمن من المخ ، ولا يتأثر ذلك كثيرا بالدراسة أو التدريب . وهنا تأتى مفارقة ؛ إذ إن الأداء اللغوى يعتمد على النصف الأيسر من المخ ، فى حين يعتمد الأداء الموسيقى على النصف الأيمن ؛ فهل يحدث تنافس بين الأدائين عند الغناء - وهو أداء مشترك بين اللغة والموسيقى ؟

هنا تبين الملاحظة الدقيقة وجود فرق فى الأداء اللغوى بين الكلمة الملحنة المغناة والكلمة المؤداة نطقا بسيطا بدون تلحين . فالكلمات الملحنة تؤدى بشكل كلى ـ أو جشطالتى بالاصطلاح الفنى لعلم النفس ـ فى حين أن الكلمة المؤداة دون لحن تعتمد على عمليات تحليل وتركيب . ومن هنا جاء الفرض بأن الكلمة الملحنة تعتمد فى أدائها على النصف الأيمن من المخ ، إذ إنها تؤدى على نحو كلى ، دون تحليل أو تركيب . وهى بذلك قريبة فى مركزها العصبى من مركز الأداء الموسيقى . وإذن فلا تنافس هناك بين نصفى المخ عند الغناء . وقد أثبت هذا العالمان بوجن وجوردن عن طريق حقن مادة الإميبربيتال المخدرة فى الشريان السباتى المغذى لأحد نصفى المخ ، أنه عند تعطيل عمل النصف الأيمن من المخ مؤقتا ، يمكن للشخص موضع التجريب أن يؤدى الشعر المغنى فى شكل صحيح لغويا ، إلا أن النغم المصاحب له يصيبه تشويه وخلل . ولـذا فمن الممكن القول إن الشعـر المغنى يلتحم بالنغم فى النصف الأيمن من المخ . ويجدر بنا هنا أن نذكر أن ذلك النصف هو السائد فى العمليات الانفعالية شعورا وتعبيرا ، فى حين أن النصف الأيسر يخدم أساسا العمليات العقلية التى تحتاج إلى تحليل منطقى . ومن ثم يمكن القـول إن الشاعـر والموسيقى يسود عندهما النصف الأيمن من المخ ، وأنهما يشتركان معا فى سيادة النواحى الانفعالية . ويمكننا أيضا أن نفسر تلك الظاهرة التى كثيرا ما نقابلها عند تذكر الشعر المغنى ؛ فقد يصعب على المغنى أن يتذكر الشعر وحده إذا ما حاول إلقاءه دون نغم ، فإذا أراد أن يصلح من ذلك لجأ إلى النغم فإذا بالشعر المصاحب ينساب انسياب الأنغام . ولعل ذلك يفسر أيضا لجوء بعض الأقدمين إلى نظم الحقائق العلمية فى أراجيز مثل ألفية ابن مالك فى النحو ، وأراجيز ابن سينا فى الطب ، تسهيلا لحفظها ؛ إذ إن عنصر الإيقاع يثير قدرا من الانفعال يسهل حفظ المادة اللغوية ، غير أنه من المشكوك فيه أن هذا الحفظ المعتمد على انفعلات إيقاعية يصلح تماما لفهم تلك الأراجيز وتحليلها ؛ وهو ما نلاحظه فى الواقع ؛ فحافظ الأرجوزة ليس بالضرورة قادرا على فهمها وتطبيق مفاهيمها فيما يقابله من مواقف الحياة .

إذا ما اكتفينا بما قلناه من الخصائص المشتركة بين الأدب والموسيقى فى دراسات الإبداع ، وما ذكرناه من بعض أوجه الاختلاف من حيث الخلفية الفسيولوجية لكل منهما ، يحين الوقت لذكر أوجه التأثر المتبادل بينهما ؛ فهناك من المؤرخين الموسيقيين من يرى تواكب مراحل التطور فى كل من الأدب والموسيقى عبر العصور ، بحيث يصاحب الانتقال إلى مرحلة تطور موسيقية معينة انتقال مماثل إلى عصر أدبى جديـد . ويعتقد هؤلاء المؤرخون أن الشكل السيمفونى أعطى الروائيين منبعا خصبا لعناصر البناء الـروائى ، فاتبعـوا طريقـة عرض الـوحدات السائدات (التيمات) ثم تطويـرها عن طـريق التحليل والتـداخل والتنويعات ، ثم الجمع بين تلك التيمـات ، حتى يتم بناء العمـل الأدبى بالطريقة نفسها التى يتم بها بناء السيمفونية . فلما جاء العصر الرومانتيكى ، وتخلى الموسيقيون عن طريقة البناء السيمفونى ليعبروا عما يجيش فى نفوسهم من أخيلة بطريقة القصيد السيمفونى ، تخلى الأدباء عن طريقة العرض والتنويعات ، والجمع بين التيمات ، إلى قوالب رومانتيكية أكثر تحررا من البناء الكلاسيكى المحكم .

ويرى هؤلاء المؤرخون كذلك أن الفن الأدبى أفاد من أسلوب تعدد الأصوات ، (أو البوليفونية) وتراكبها (الهارمونى) فى المـوسيقى ، حين لجأوا إلى تداخل الصور الأدبية وتراكبها فى الأعمال الروائية ، فازدادت بذلـك كثافة ، وأصبح المتلقى لهـا يدخـل عالمـا ذا أبعاد متعددة ، تدعوه إلى قدر من التأمل والمعايشة أكبر مما كان يحدث فى حالة العرض أحادى البعد فى الأشكال السردية للرواية .

كـذلك أدرك هؤلاء المؤرخـون انعكاسـا لقـالب المتـواليـات فى الموسيقى الآلية الغربية (suite) فى بعض الكتابات الأدبية ؛ حيث يتوالى عرض الصور الأدبية واحدة بعد الأخـرى ، دون اللجوء إلى التصعيد التدريجى الذى ينتهى إلى أوج انفعالى درامى ، كما هو الحال فى الأعمال السيمفونية والروايات الكلاسيكية . ويرى الأستاذ أسعد محمد على أن قالب المتواليات يمثله فى الأدب العربى كتاب «ألف ليلة وليلة» . وهنا يأتى السؤال : هل تقود المـوسيقى عملية التـطور ثم يتبعها الأدب أو العكس ؟ فإذا أخذنا مثال «ألف ليلة وليلة» وجدنا أنه ظهر فى الأدب العربى دون أن يسبقه أو أن يتبعه ظهـور نظير لـه فى الموسيقى العربية . فإذا استعرضنا قوالب الموسيقى العـربية ، مثـل السماعيات فى الموسيقى الآلية ، والأدوار فى الغناء العربى ، لم نجد لها نظائر من حيث نسق التركيب فى الإنتاج العربى الأدبى . ولعل هذا يرجع إلى أن الأدباء العرب اتجهوا إلى التأثر بالقوالب الغربية أكثر مما اتجهوا إلى تطوير قوالبهم العربية والإفـادة من التطور المنـاظر فى فن الموسيقى ، على نحو يمثل فصاما فى التكوين الثقافى المتكامل . لكن من يتتبع التطور الموسيقى والأدبى فى الثقافة الغربية يدرك أن الموسيقى تسبق الآداب فى استحداث القوالب والأساليب بوجه عام ، مع بعض الاستثنـاءات ؛ إذ يبين المؤرخـون أن الفن الدرامى بلغ قمتـه عند شيكسبير قبل أن يظهر الإبداع السيمفونى الموسيقى . وكل هذا يوضح ما هناك من تلاقح وتفاعل متبادل بين نواحى الإبداع الفنى . وليس غريبا أن تسبق الموسيقى بعض الشىء ؛ إذ إن الأدب والموسيقى فنان سمعيان ؛ غير أن الموسيقى تعتمد على الصوت فقط ، فى حين يعتمد الأدب على اللغة ؛ والصوت يسبق اللغة فى النشأة .

وليس معنى الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، أو من مدرسـة إلى مدرسة ، أن ملامح المرحلة الأولى تختفى تماما ؛ فهذا ليس من طبائع الأشياء ، بل الملاحظ فى واقع الحياة أن ملامـح من مدارس الفكـر الأولى تبقى دائما لتلمع بين وقت وآخر ، بل قد تعود إلى السيادة بعد عصور الركود والانحلال . ويُضرب لذلك مثل بـ « برامز » الـذى استطاع تضمين الشكل السيمفونى أفكاراً رومانتيكية ، فى وقت انتشر فيـه قالب القصيـد السيمفونى الـرومانتيكى الأصـل فى كـل ربـوع أوروبا ، مبرهنا بذلك على أن القالب الكلاسيكى قمة الإبداع الذى يمكنها استيعاب أفكارٌ جديدة ، فى حين يبقى ذلك القالب فى تركيبه وبنائه « شمسا لا تغيب » كما يحلو للبعض أن يقول . وفى موسيقانا العـربية ، نجـد أن الغناء المتقن التلقيـدى ، أو الكلاسيكى بلغـة الغرب ، والمفصل فى كتاب الأغانى وغيره من كتب التراث ، يعود فى عصر النهضة الحديثة فى مصر على يد محمد عثمان وعبده الحامولى ، ويصل مرة أخرى إلى قمته بفضل أم كلثوم التى انتقل إليها عن طريق أساتذتها أمثال أبو العلا محمد ، ومحمد القصبجى ، وذلك بعد فترة الركود تحت الحكم العثمانى . غير أن بذرة الموسيقى العربية المتقنـة كمنت فى الإنشـاد الدينى ، وتـوارثتها الأجيـال فى خفاء يقـرب من الصمت ، إلى أن جاء عصر محمد عثمان .

ويحضرنى هنا رأى للدكتور عبد الله شحاته فى كتابه « مقاصد كل سورة وأهدافها » ، إذ يتجه فى فهم كل سورة من سور القرآن الكريم وتفسيرها نحو وصف تركيبها من فكرة أو عدة أفكار سائدة ، تظهر فى عرض مركز فى افتتاحية السورة ، ثم يتم عرض كل فكرة عرضا تفصيليا ، مع الربط بين تلك الأفكار وعرض تنويعات عليها ، ثم يتحقق تكثيف لهذه الأفكار عند خواتيم السورة . وهويبين مدى التشابه بين هذا التركيب والتركيب السمفونى ، كما يقول إن اختيار الفواصل لكل سورة ، أى نهايات الآيات (وهو ما يشبه القافية فى الشعر) ، يوحى بجو السورة العام ؛ فنهايات آيات سورة « مريم » مثلا تعطى جو الهدوء الروحى المناسب لما تعرضه السورة من فضل الله على رسله وعلى البشر أجمعين ، فى حين تبين الآيات فى سورة « محمد » الحزم والقوة المناسبين لسورة تحض على الجهاد . ولقد وجدت هذا التشبيه والتأويل لفواصل الآيات مفيدا جدا فى تسهيل الحفظ ؛ فهو يشير إلى روابط لطيفة بين أجزاء السورة ، فيساعد على سرعة الربط بين تلك الأجزاء . ثم إن تمثل الجو السائد للسورة يرفع الالتباس بين النهايات التى تبدو قريبة جرسا ؛ فإذا كان جو الرحمة سائدا وجدنا الآيات تنتهى بأسماء بعينها من أسماء الله الحسنى ، مثل الغفور والرحيم ؛ أما إذا كان هناك الحزم والترهيب وجدنا « العزيز الحكيم » أكثر ظهورا . ولعل رأى الدكتور عبد الله شحاته هذا يفسر اهتمام الأسبقين بتحفيظ خواتيم السور ، مثل خواتيم « البقرة » و« آل عمران » و« الفرقان » وغيرها ؛ فإن ذلك يبدو اختيارا موفقا لمن لا يستطيع الحفظ الكامل ؛ إذ إن هذه الخواتيم تحوى الأفكار المعروضة فى السورة بشكل مركز ومكثف وبالغ التأثير .

وأحب أن أختم مقالى هذا باستعراض نواحى الموسيقى فى الشعر العربى ، وما جد عليها من تغير فى وقتنا الحالى . فالدارسون للشعر العربى يصفون نوعين من الموسيقى فى هذا الشعر ؛ أولهما موسيقى ظاهرة ، تضبطها قواعد علمى العروض والقوافى ؛ وثانيهما موسيقى خفية تنبع من اختيار الكلمات بما بينها من تلاؤم فى الحروف والحركات . ويتمثل اختيار الحروف فى أن يكون تكرار حرف ما ، مثل حرف الراء مثلا ، فى النسبة الغالبة من كلمات قصيدة ما مصدر موسيقى خاصة ، تشيع جوا فنيا موحيا لهذه القصيدة .

فإذا ما حللنا الخصائص الأساسية المميزة للغة العربية ، وجدنا أنها من فصيلة اللغات الاشتقاقية ، أى التى تتولد فيها المعانى المختلفة عن طريق تغيير وزن الكلمة ؛ فاسم الفاعل له وزن ، واسم المفعول له وزن آخر ، وكذلك اسم المرة ، واسم المكان ، وأفعال المطاوعة ؛ بل إن الصيغة المجردة قد توحى ـ بذاتها ـ بدلالة بعينها ، كما توحى صيغة « فُعال » مثلا بالمرض ، إذ تُستخدم أساسا لوصف الحالات المرضية مثل الصُداع والزُكام والدُوار ، فإذا ما استمعت الأذن إلى هذا الوزن أدرك المستمع أن شيئا يقال عن مرض ما ، حتى ولو لم يكن عارفا بمعنى الكلمة . وبذلك تصل المعانى أساسا فى شكل إيقاع موسيقى ، بعكس اللغات الغروية ، التى تعتمد فى استخراج المعانى على إضافة السوابق واللواحق ، بدلا من تغيير الإيقاع . وهذه هى القاعدة فى اللغات الأوروبية (يراجع فى ذلك كتاب الأستاذ العقاد عن اللغة الشاعرة بوجه خاص) .

ومن هنا جاءت الثروة الكبيرة لأوزان الشعر العربى ، التى تبلغ حوالى الثمانين إذا ضَمَّنا هذا العدد مجزوء الأوزان ، وإذا أدخلنا الزحافات الكثيرة المعروفة . ومثل هذا الثراء لا تعرفه اللغات الغربية ؛ وهو نبع لا يغيض لمن يريد أن يعبر عن معان مختلفة وخيالات متباينة ، بشرط أن يعيش هذه البحور ولا يكتفى بمجرد معرفتها . وبعض الناس يعيشها عن طريق السماع المتصل ، دون أن يعرف لها أسماء تميزها ، ودون أن يستطيع تقطيعها ووزنها بحروف الفاء والعين واللام كما يفعل العروضيون ، إلا أنه بتمثله إياها يملك زمامها ، ويستطيع أن يوظفها فى التعبير عما تضمره نفسه . ومعروف أن العرب الأقدمين كانوا يتخيرون لقصائدهم من البحور ما يناسب أغراضهم ، فما يُستخدم فيه الرجز لا ينفعه الطويل أو الكامل ، والعكس بالعكس .

وتلك البحور تتوالى فى اهتزازاتها وانسجاماتها الصوتية المتلاحقة ـ كما يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس ـ وكأنما تعيد تنسيق شىء فينا . وهو يرى أن فى هذا التنسيق نفسه تكمن القوى الخفية الغريبة للشعر العربى . ويستطرد فيقول إن لغة من اللغات القديمة لم تعرف كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته ، واختتام هذه الإيقاعات بالقوافى . ولعل ذلك كان أهم سبب فى أن الشعر العربى ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية ، فلم يثبت أمامه الشعر الفارسى ولا غيره .

إذن فهذه الإيقاعات وتلك الموسيقى الخفية الكامنة فى القوافى من الخصائص الأساسية للغة العربية .

وعندما أراد القدماء تجديد لغتهم الشعرية ، أخذوا فى تجديد المعانى والموضوعات ، واستحدثوا قوالب جديدة ، ولكنهم لم يفرطوا فى ذلك النظام التركيبى الضارب فى أعماق أصالة اللغة واشتقاقيتها الأساسية ، فكان أن استحدث بشار المخمسات ، وظهر التشطير والأراجيز ، فى حين ذهب أبو العلاء إلى الحد الأقصى من إحكام القوافى فجاء باللزوميات ، إذ التزم فيها بما لا يلزم ، فبلغت بعض قوافيه ثلاثة حروف ، والبعض يقول إنها خمسة ، ثم جاءت الحاجة إلى مواكبة مجالس الغناء والرقص فى بلاط الخلفاء فظهرت الموشحات التى نوعت فى الإيقاعات ، وانتقلت من إيقاع إلى إيقاع فى رشاقة وجمال أتاحا للموسيقيين أن يبدعوا فى إيقاعات الموسيقى ، وأصبح هذا الثراء بدوره سمة مميزة للموسيقى العربية ، تأتى أصالتها من صدورها عن الطبيعة الاشتقاقية المميزة للغة العربية ؛ فما هى إلا تنويعات على لحن الإيقاع السائد سيادة حاكمة فى لغة اشتقاقية عريقة .

وهنا أضيف أن الأبحاث الفسيولوجية أثبتت أن عنصر الإيقاع فى الموسيقى يعد إلى الآن أهم عنصر مؤثر فى وظائف الجسم ، من سرعة النبض ، إلى سرعة التنفس وانتظامه ، إلى توتر العضلات . وهذا التأثير قد ثبت وجوده منفصلا عن عنصر الاستمتاع الموسيقى فى حد ذاته ، إذ يمكننا أن نوقفه باستخدام بعض العقاقير المطمئنة ، المستخدمة حاليا فى علاج الأمراض النفسية ، فى حين لا يؤثر على عنصر التذوق والاستمتاع بالموسيقى . ومعنى هذا أنه أثر ضارب فى أعماق التكوين الفسيولوجى للبشر . ولعل ذلك يفسر التجاء بعض نوعيات من الموسيقى المعاصرة إلى المبالغة فى استخدام الإيقاع بحيث يطغى تماما على باقى العناصر الموسيقية .

غير أن هناك حقيقة علمية أخرى لها أهمية خاصة بالنسبة لموسيقانا

العربية وبحور شعرنا الأصيلة ؛ فقد ثبت أن الإيقاع يكون أعمق تأثيرا إذا كان يحتوى على عنصر الانقطاع بين حين وآخر ؛ أى لا يكون رتيبا وإن كان منتظما متواتراً . وهذا متحقق فى الإيقاعات غير المنتظمة أمثال السماعى الثقيل والمحجر والمربع وغيرها ؛ فهناك من الإيقاعات العربية التى هجرت للأسف ما ينتظم فيه عشرات الضروب قبل أن تبدأ دورة جديدة من الإيقاع .

وأحب هنا أن أذكر تجربة مرت بى عند محاولة تلحين الشعر الحديث ، أى شعر التفعيلة الذى تحرر من البحور ، وإلى درجة ما من القوافى ، واعتمد أساسا على الموسيقى الخفية التى سبق ذكرها (وهى فى الحقيقة واجبة التوافر فى الشعر العمودى التقليدى عندما يكون أصيلا وليس مجرد نظم) .

فى أول الأمر لم يكن يلفتنى الكثير من شعر التفعيلة ، لسبب آخر غير التحرر من الإيقاعات المحكمة ، وهو ازدحامه بالاقتباسات من المثيولوجيا الإغريقية ، مما كان يجعلنى أتعامل معه بعقلى دون أن يهز وجدانى كثيرا ، ثم التقيت بنماذج أخرى خالية من هذا الغزو الإغريقى الطارد للتفاعل الوجدانى ، ولكنها كانت أيضا مغرقة فى « شاعريتها » ، بمعنى أن الصورة كانت تعتمد على رسم الجو الإيحائى دون وضوح كاف للمعانى ، على نحو يجعل تلحينها إما مستحيلا أو فى حاجة إلى قدرة موسيقية وتكنيكات فنية ليس لى بها طاقة ، كما يحتاج إلى جو فكرى معين ، يحد كثيرا من جمهور المستمعين القادرين على هذا التذوق . وأخيرا حصلت على أمثلة خالية من المثيولوجيا ، وناجية من الإغراق فى الشاعرية الإيحائية ، وقمت بتلحينها ولقيت قبولا فى الوسط الذى تقدم فيه أعمال فريق الموسيقى بكلية طب عين شمس ، وهو يمتد إلى مختلف كليات الجامعة ، وبعض الجمعيات العلمية ونفر من أصدقاء الفريق من أساتذة الموسيقى ومؤرخيها ؛ وكان منها ما هو شعر الفصحى ، ومنها ما هو شعر العامية . إلى أن راقتنى إحدى أندلسيات فتحى سعيد التى تتحدث عن غرناطة . وتوارد على الخاطر وزن السماعى الثقيل لاستخدامه فى هذا اللحن ، فاستخدمته فى الجملة الافتتاحية ، ووجدت أنه يعطى الجو المناسب لأندلسية عن غرناطة ، ثم أردت أن استخدمه فى سياق القصيدة ، واخترت لذلك الأبيات التى تقول :

والنهر ذلك المساء
يورق فى العروق والدماء
كرما لنهرها ظمى

فكان أن استقام الشطر الأول والثالث للإيقاع ؛ أما الشطر الثانى فكان لزاما أن أكسر الإيقاع بإضافة بعض « الدمات » وجاء مقبولا ، إلا أن ضابط الإيقاع ، وهو طبيب وشاعر يكتب شعر التفعلية ، استجاب لى أول الأمر ، بعد جهد جهيد فى تطويع الإيقاع ، حتى نحتفظ بروح إيقاع السماعى ، إلا أن ذلك كان صعبا لدرجة أنها فى كل تجربة لأداء اللحن ، كنا نقف مرة أخرى عند هذا الشطر لنسترجع معا ما أحدثت من تنويع على الإيقاع . وأخيرا ، ومنعا لحدوث ذلك التوقف عند الأداء الفعلى للحن ، اكتفينا بالانتقال إلى إيقاع ثلاثى بسيط لهذا الشطر الثانى ، ثم نعود إلى السماعى الثقيل فى الشطر الثالث .

وقد استمع الأستاذ فتحى سعيد لهذا اللحن ، ودار النقاش حول هذه النقطة . وكان السؤال هو : هل يلجئنا شعر التفعيلة إلى التخلى نهائيا عن إيقاعاتنا المركبة (هذه الإيقاعات ركن أصيل فى موسيقانا العربية ، أخذ يبهت كما بهتت أسس أخرى كثيرة فى حضارتنا ، وهو أيضا ثابت الأثر ، كما تدل التجارب العلمية الفسيولوجية) أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال هذه التنويعات على الإيقاعات ويتدربوا عليها ويدربوا أجيالا جديدة ؟ وهو أمر يبدو حاليا من الصعوبة بمكان ، كما حدث مع ضابط إيقاعنا ، بالرغم عن مقدرته الإيقاعية والشعرية معا ، التى ثبت من هذه التجربة أنهما تفترقان إحداهما عن الأخرى عند الأداء المشترك ؛ فمقدرته على كتابه شعر التفعيلة لم تمكنه من تطبيق تلك التفعيلة على الإيقاع الموسيقى . وإذا كان هذا الجهد ممكناً ، فهل يستحق الأمر هذا العناء لكى نتخلى به فعلا عن بعض أسس حضارتنا ، أو يكون من الأجدى أن نتبين الثوابت من هذه الأسس ، ونبذل جهدنا فى التجديد فى مجال المتغيرات من الأفكار والأخيلة ، وتنويع الأوزان والتقطيع ، دون هدم الصرح الثابت منذ الأزل ؟ سؤال لا أملك الحق فى الإجابة عنه ، فلست متخصصا ولا دارسا لهذه الأمور بالقدر الذى يجعلنى مؤهلا لمثل هذه الإجابة ، وما أنا إلا محب للموسيقى والشعر معا ، مجتهد فى دراستهما ، ومحاول لممارستهما ، ولكنى آمل أن أكون قد عرضت موقفا يدعو شعراءنا وموسيقيينا إلى إدارة حوار جاد على أسس موضوعية علمية ، يوصلنا إلى قرار فى شأن إيقاعيات شعرنا وموسيقانا ، قبل أن يجرفنا تيار العفوية والاتباعية بعيدا عن ذاتنا الحضارية ، ولكنى أذكر فقط بالحقيقة الفسيولوجية العصبية التى تقع فى مجال تخصصى العلمى والمهنى ، وهى أنه من الثابت أن الإيقاع ، خصوصا ما كان من نوع إيقاعاتنا المركبة ، له تأثير بالغ على الإنسان ، حتى ولو لم يصحبه قدر مواز من تذوق باقى عناصر الموسيقى .

المراجع :

د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، مكتبة الأنجلو المصرية .

أسعد محمد على : التلوين والإيقاع بين الأدب والموسيقى ـ مجلة الأقلام ـ دائرة الشئون الثقافية والنشر ،

بغداد ، العدد الثالث ، السنة العشرون - آذار ١٩٨٥ ص ٥٤ - ٥٩ .

شوقى ضيف : فى النقد الأدبى - الطبعة السادسة ١٩٨١ - دار المعارف - القاهرة .

عباس محمود العقاد : - اللغة الشاعرة - دار المعارف - القاهرة .

عبد الله شحاتة : مقاصد كل سورة وأهدافها - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

مصطفى سويف : العبقرية فى الفن - مطبوعات الجديد - العدد السابع عشر - يوليو ١٩٧٣ نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

Bogen, J. E and Gordon H. W. (1971) Musical tests for functional Lateralization with Intracarotid Amoborbital, Nature, 230,524.

Critchley M. and Henson R. A (editors) 1975, Music and the Brain, William Heinemann Medical Books limited, London.

شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية*: الأنف**

كارولين روبرتس فينلى

ترجمة: فؤاد كامل

تقتضى ترجمة ليبرتو (النص اللفظى) لأوبرا من الأوبرات فحص قضيتين ترتبطان بالترجمة : القضية الأولى هى الإعداد Adaptation أعنى عملية ترجمة عمل أدبى موجود للمسرح الأوبرالى . وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالى ــ وقد لا يكون ــ فى اللغة نفسها التى كُتب بها النص الأصلى . والقضية الأخرى هى مشكلة الترجمة فى حد ذاتها ، أعنى ترجمة الليبرتو ــ وغالبا ما يكون نصّاً دخل عليه الإعداد ــ من لغة إلى أخرى . وتحليل بعض المشكلات التى تعرضت لها ترجمة نص أوبرا « الأنف » لديمترى شوستاكوفيتش[1] (١٩٣٠) ، وهذا النص هو نفسه إعداد لقصة قصيرة كتبها نيقولاى جوجول تحت عنوان « الأنف » ــ هذا التحليل يزودنا بحالة للدراسة نستطيع بها الكشف عن كلتا القضيتين . وعلى الرغم من أن الاهتمام الرئيسى لهذه المناقشة ينصب على الترجمة الأوبرالية بالمعنى الثانى التقليدى لهذا المصطلح ، فإنه لابد أولا من إبداء بعض الملاحظات القلائل عن النمط الأول للترجمة الأوبرالية ، وأعنى به الإعداد .

ولأن الليبرتو نص لفظى مكتوب للمسرح ، فإنه شكل من أشكال الدراما . بيد أن الليبرتو يختلف عن الدراما المنطوقة من حيث إنه مكتوب للغناء ، فهو نص لفظى كُتب خصيصاً للمصاحبة الموسيقية . فمن المحتم إذن أن تفرض الموسيقى شيئا من خصائصها على الكلمات . فسرعة الغناء والموسيقى بعامة ــ على سبيل المثال ــ أبطأ كثيرا من اللغة المنطوقة . وافتقار الموسيقى إلى قدرة اللغة على التعبير عن المعنى المحدد ، يجعلها تستغرق زمنا أطول فى نقل الانفعال الذى تستطيع أن تنقله اللغة فى كلمات قلائل منتقاة . ويقول إدجار إيستل Edgar Istel فى كتابه : « فن كتابه ليبرتوات الأوبرا » ، إن الموسيقى تطيل أى إسهاب فى النص إلى ثلاثة أضعاف طوله الأصلى على الأقل[2] . أو كما لاحظ هوجو فون هوفمانزتال Hugo Von Hofmannsthal : « من المرعب أن يكون ليبرتو تريستان*** قصيرا على هذا النحو ، وأن يكون أداؤه بهذا الطول »[3] . ونتيجة لذلك ، ينبغى أن يكون الليبرتو أقصر كثيرا من الدراما المنطوقة بمدة تساوى زمن أدائها تقريبا

ونظرا لحاجة الليبرتو إلى الإيجاز والاقتضاب ، فقد كان دائما على صلة قوية بالإعداد adaptation . وهكذا كانت أول أوبرا هى الموسيقى التى وضعها جاكوبو بيرى**** Jacopo Peri لليبرتو « دافنى » Dafne (١٥٩٧) ، وهذا الليبرتو إعداد قام به الشاعر أوتاڤيو رينوتشينى Ottavio Rinnccini لقصة أوفيد المعروفة « مسخ الكائنات »***** Metamorphoses . وإعداد قصة أو أسطورة مألوفة فعلا ، يعفى كاتب الليبرتو من ضرورة تخصيص قدر كبير من المشاهد الافتتاحية لتقديم الشخصيات ، وتأسيس المواقف ، وتقديم كل المادة العَرْضية اللازمة لفهم الحركة الدرامية ، لأنه يستطيع أن يفترض أن المشاهدين على ألفة بكل هذا . كما أن الإعداد يسمح لكاتب الليبرتو

---

* العنوان الأصلى للمقال : Operatic Translation and Sostakovič : The Nose; by Carolyn Roberts Finlay, **Comparative Literature, University of Oregon, Eugene, U. S. A. Summer 1983, Vol. 35, No. 3.**

قصة قصيرة للكاتب الروسى نيقولاى جوجول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) . (المترجم)

*** « تريستان وإيزولده » ، أوبرا من تأليف وتلحين ريتشارد ڤاجنر . (المترجم)

**** موسيقى إيطالى ، ولد فى روما سنة ١٥٦١ ، وتوفى فى فلورنسا سنة ١٦٣٣ . وكان أول ملحن للأوبرا ـ وقد جمع بين التلحين والغناء .

***** لهذه القصة ترجمة عربية منشورة قام بها الدكتور ثروت عكاشة (المترجم) .

أن يحذف أية شخصيات ثانوية أو مواقف ، لتركيز الانتباه ــ بدلا من ذلك ــ على الأحداث والقضايا التى حددها هو والملحن على أنها أَوْلى بالاهتمام . وما يهتم به الملحن يكون فى أغلب الأحيان على أعظم جانب من الأهمية . فإذا حذف الكاتب كثيراً من المادة العَرْضية والثانوية ، أصبح فى موقف يتيح له أن تتزود الأوبرا بأشكال موسيقية مثل الافتتاحية overture ، والفواصل الأوركسترالية interludes ، ومتتاليات الباليه ballet sequences ، وأناشيد المواكب (الترانيم) .

ولا ينبغى أن يكون كاتب الليبرتو مسرفا فى حماسته أو خشيته فى اختصار مادته . وعندما أعد باربييه Barbier وكاريه Carré « فاوست » جيته ليقوم جونو* Gounod بتلحينها ، حذفا كثيرا من نص « جيته » بحيث ضاعت دلالته تماما . وعندما حاول آريجو بويتو** Arrigo Boito أن يتجنب هذا الخطأ ، وقع فريسة لضده ؛ ففى الليبرتو الأول الذى كتبه لميفيستوفيليس (١٨٦٨) ، لم يحاول إعداد القسم الأول فحسب ، كما فعل باربييه وكاريه ، بل أضاف الجزء الثانى من مسرحية جيته أيضا ، متضمنا قصة هيلينا بأكملها*** . وكانت النتيجة ظهور أوبرا ــ وإن تكن أشد إخلاصا لنصها الأصلى من ليبرتو باربييه وكاريه ــ مسرفة الطول ، ومهوَّشة من الناحية الدرامية . وهكذا ، يمكن أن نتخذ « فاوست » التى كتبها باربييه وكاريه ، و « مفيستو فيليس » التى كتبها بواتو ، نموذجين مفيدين فى الدلالة على الصعوبات التى تنطوى عليها كتابة إعداد أوبرالى يريد أن يوازن بين الأمانة الأدبية ، والفعالية الدرامية ، والطواعية للمصاحبة الموسيقية .

وليس الإعداد الأوبرالى ــ كما بيَّنت الأمثلة السابقة ــ مجرد العثور على نص أصلى صالح ، وكتابة الألحان الموسيقية المصاحبة له . ونستطيع توضيح ما تتسم به عملية الإعداد من تعقيد توضيحاً خاصاً بدراسة أوبرا « الأنف » لشوستاكوفيتش . ويناقش شوستاكوفيتش نفسه أحد المؤثرات الرئيسية على الليبرتو الذى كتبه ، فى الاعتراف التالى الذى جاء على هيئة إنكار :

« يقال إن فوتسيك**** Wozzeck برْج Berg أثَّرت علىّ تأثيراً عظيماً ، وأثرت على كلتا الأوبراتين اللتين لحنتهما ، . . . وكان يطيب لتشيكوف أن يقول : « عندما يقدمون القهوة ، لا تبحث فيها عن البيرة » . وهم حين يستمعون إلى « الأنف » و « كاترينا إسماعيلوفا » ***** Katerina Izmailova يحاولون أن يجدوا « فوتسيك » ، و « فوتسيك » لا تمت لها بصلة على الإطلاق . وأنا أحب تلك الأوبرا حبا جما ؛ ولم تكن تفوتنى حفلة واحدة أثناء عرضها فى لننجراد . وكانت هناك ثمانية عروض أو تسعة قبل أن تستبعد « فوتسيك » من برنامج المسرح . والحجة التى تعللوا بها هى نفسها ما تعللوا به بالنسبة « للأنف » ــ وهى أنه من الصعب جدا أن يظل المغنون محتفظين بلياقتهم ، وأنهم فى حاجة إلى كثير من التجارب لكى تظهر بالمظهر الذى يجعلها شيئا جديرا بالعرض ، وبأن الجماهير لم تكن على وشك تحطيم أبواب المسرح »[٤] .

وعلى الرغم من أن شوستاكوفيتش ينكر وجود علاقة موسيقية بين « فوتسيك » و « الأنف » ، فمن الطريف أن نذكر أن كلا العملين سُحِب من البرنامج السوفيتى للأوبرا لأسباب موسيقية مماثلة . وفضلاً عن ذلك ، وعلى الرغم من احتجاجات شوستاكوفيتش ، فإن العلاقات المتبادلة interrelationships بين « الأنف » و « فوتسيك » لبرج واضحة على المستوى النصى لليبرتو ؛ فلا ينطوى كل منها على صلات تتعلق بموضوعات معينة فحسب ــ إذ يتناول كل منها ضحايا البيروقراطية ــ بل إنهما يشتركان فى تركيبات شكلية مهمة أيضا .

وعندما كتب برْج نصَّه الأوبرالى لـ « فوتسيك » (١٩٢١) ، أخذ مقطوعات موجودة فعلا فى مسرحية « فوتسيك » (١٨٣٧) للكاتب الألمانى جورج بوخنر Georg Büchner ؛ وبإعادة تنظيم تسلسل بعض الأحداث ، توصل إلى ليبرتو مؤلف على نحو مماثل من سلسلة من المشاهد القصيرة ، المجزوءة ، المفككة فى ظاهر الأمر . وهذا بالضبط هو الشكل الذى اتخذه شوستاكوفيتش فى تأليفه لنص « الأنف » . ولكن ، على حين أن احتفاظ برْج بهيكل النص الأصلى يمثل افتراقا ثوريا عن المعيار السائد فى إعداد أى مصدر ، أيا كان شكله الأصلى ، فى قالب المسرحية المحبوكة well - made play ، أو الليبرتو المحبوك ، كان هناك ميكانيزم آخر فى استخدام شوستاكوفيتش لهذا الشكل نفسه من أشكال الليبرتو . ولم تكن المسألة أن برج كان يتمتع بميزة البداية بنص كان تصوره أساساً على هيئة مسرحية ، على حين أن شوستاكوفيتش واجه مشكلة إعداد قصة نثرية للمسرح . ذلك أن ما تضمنته أوبرا شوستاكوفيتش هو مراعاة أشد رهافة للديناميات البنائية الجوانية فى قصة جوجول القصيرة : « الأنف » .

و « الأنف » من وجهة النظر الشكلية ، قصة يرويها الشخص الثالث رواية مباشرة . غير أن التنافر القائم بين النغمة التقليدية الجادة للقصة ــ وفى المصطلح الشكلى طريقة سرد الحكاية ، وهو ما يعرف فى الروسية باسم sjužet ــ الأحداث العبثية اللا معقولة التى ترويها ــ أو ما يسمى fabula أو مادة القصة الأساسية ــ يعلل كثيرا من الفكاهة ، ومن فعالية العمل الفنى الذى أبدعه جوجول . والحق أن هذه السمة ذاتها هى التى علّق عليها شوستا كوفيتش فى تقديم أوبراه ، : « أريد أن أضيف أن الموسيقى لا يمكن أن يكون لها طابع « المحاكاة الساخرة » parodistic عن عمد . كلا ؛ فعلى الرغم من أن الملهاة تجرى على المسرح ، فإن الموسيقى لا يمكن أن تكون هزلية . وقد وضعت هذا المبدأ موضع الاعتبار ، بالضبط كما يروى جوجول الأحداث الهزلية كلها بنبرة جدية . وهنا تكمن فكاهة

* شارل جونو (١٨١٨ ـ ١٨٩٣) موسيقى فرنسى ، اشتهر بأوبراته : فاوست ، طبيب رغم أنفه ، فيليمون وباوكيس . (المترجم)

** مؤلف وملحن إيطالى (١٨٤٢ ـ ١٩١٨) ـ نبغ فى كتابة الليبرتو وترجمة النصوص الشعرية من الألمانية إلى الإيطالية . (المترجم) .

*** إحدى الحكايات التى يتضمنها الجزء الثانى من « فاوست » لجيته . (المترجم)

**** أوبرا من ثلاثة فصول كتبها ولحنها « آلبان برج » عن مسرحية بهذا الاسم للكاتب الألمانى بوخنر Büchner . (المترجم)

***** عنوان الأوبرا الثانية التى كتبها شوستاكو فيتش . (المترجم) .

جوجول ومزيته . فهو لا يدعى « خفة الروح » ــ وكذلك لا تحاول موسيقاى أن تدعى هى أيضا خفة الروح »[٥] .

وكان شوستاكوفيتش أقرب إلى التضليل عندما كتب قائلا : « إن موسيقاه تحاول ألا تدعى خفة الروح » ، بل على العكس ، كان هذا بالضبط هو ما فعلته موسيقاه طيلة الوقت ، حين بدأ بـ « عطسة » أوركسترالية يستهل بها الأوبرا ، مستمرا فى الغناء الأنفى المتعمد ، والذى يستخدم فى الأجزاء المكتوبة للأنف نفسها ، ثم يمتد إلى المحاكيات الموسيقية الساخرة للأوبرا الرومانسية الروسية فى المشاهد الأخيرة .وعلى كل حال ، فإن ملاحظات شوستاكوفيتش العامة دقيقة ؛ ففى « الأنف » استطاع أن يفصل بين العناصر التى لم تكن قابلة للانفصال فى عمل جوجول . وبعبارة أخرى ، عندما ألَّف شوستا كوفيتش أوبراه ، فصل الحكاية fabula عن الأسلوب sjužet ، فجعل من « الفابولا » ، مادة القصة الأساسية ، وأساس الليبرتو الذى كتبه ، على حين أصبح الـ sjužet ــ وهو طريقة السرد الأساسية ــ أساس المدوَّنة الموسيقية score .

وهذا يفسِّر إلى حد كبير ، لماذا رفض شوستا كوفيتش المعادل الليبرتى للمسرحية المحبوكة ، واتخذ بدلا من ذلك قالب الليبرتو المتجدد ، الذى لجأ إليه برج فى « فوتسيك » . فهذا البناء المتجزىء الذى يبدو مفككا لليبرتو أتاح للمؤلفيْن فرصة التعليق على نصَّيْهما بملء « الفجوات » موسيقيا . ففى كلتا المدونتين ، أدَّت الفواصل الأوركسترالية بين الفصول وبعدها وظائف درامية متعددة ؛ فقد ربطت بين مشهد وآخر ، وزودت كلا منها بإحساس غير متقطع بالاستمرار ، وأضافت إلى الدراما ما كان يوحى به الليبرتو فحسب . واللحن الأوركسترالى الحزين الذى يعقب مباشرة الأصوات الأخيرة المنبعثة عن غرق فوتسيك فى البحيرة ، يعيد تلخيص كثير من التيمات الموسيقية التى ارتبطت من قبل بفوتسيك ، بحيث أحاطت موته بوقار أعظم مما كان ينعم به فى حياته . وبالمثل ، يربط « عَدْو الفَرَس » Gallop فى « الأنف » بين المشهدين الثالث والرابع ، ويصور اضطراب كوفاليف Kovalev الداخلى وهو يندفع خلال شوارع سان بطرسبورج باحثا عن أنفه . وقال برج فى معرض حديثه عن فوتسيك إن فكرته الوحيدة كانت صياغة « الموسيقى على نحو تكون فيه دائمة الوعى بواجبها لخدمة الدراما »[٦] . وقد ردَّد شوستا كوفيتش هذه المشاعر عندما قال : « لا تلعب الموسيقى فى « الأنف » دورا مكتفيا بذاته . وهنا ، يكون التركيز على خدمة النص » (تقديم ، ص ٤) . وبقدر ما كانت موسيقى « الأنف » ــ شأنها فى ذلك شأن موسيقى فوتسيك ــ موظَّفة بوصفها خادمة للدراما ، فإن أوبرا شوستاكوفيتش كانت مخلصة لنصها الأصلى إخلاص أوبرا برج وقد وصف فيكتور بلجاييف Viktor Beljaev « الأنف » وصفا له ما يبرره بأنها « المعادل الموضوعى لعمل أدبى عظيم »[٧] . وهى إن كانت كذلك ، فهذا يرجع فى شطر كبير منه إلى اختيار شوستا كوفيتش للشكل النصىِّ textual form : أعنى إعداد هيكل ليبرتو موجود للمسرح الأوبرالى الروسى .

ويشمل تطور أوبرا شوستا كوفيتش من قصة جوجول القصيرة عاملا آخر لا نستطيع أن نغفله ؛ فهناك ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن شوستا كوفيتش قد تلقى معونة شريك أدبى آخر فى كتابة الليبرتو هو الفنان السوفيتى ــ الروسى الساخر إيفجينى زامياتين Evgenij Zamjatin ، مؤلف الرواية الهازئة باليوتوبيا « نحن » (١٩٢٤) التى تعد إرهاصا لرواية هكسلى « عالم جديد شجاع » (١٩٣٢) ، وأورويل « ١٩٨٤ » (١٩٤٩) . وظلت هذه الحقيقة محظورة على النقد السوفيتى[٨] حتى وقت قريب . ومن المرجح أن زامياتين مسئول عن المشهد الثالث من « الأنف » ، كما لا نجانب السلامة حين نفترض أن كثيرا من « الجوانب الخلاَّقة فى ليبرتو « الأنف » ، ينبغى أن تُنسب إلى زامياتين »[٩] . أما أن واحدا من أبرز الكتاب الساخرين الروس قد أسهم فى كتابة هذا الليبرتو الساخر المتهكم ، فهذه حقيقة تضفى على « الأنف » مزيدا من الأصالة الأدبية له وزنه .

وهكذا ، يمكن أن نعد « الأنف » لا مجرد ترجمة لجوجول فحسب ، بل ترجمة أيضا لبوخنر وبرج ــ للمسرح الأوبرالى الروسى . وهذه الملاحظة أساسية لفهم عملية الإعداد الأوبرالى التى تتطلب ــ كما سبق أن أوضحنا ــ تفاعلا ديناميا بين النص الأدبى الأصلى والأدب الأوبرالى السابق . ومن الأساسى أيضا لفهم الترجمة الأوبرالية بالمعنى التقليدى : ترجمة ليبرتو من لغة إلى أخرى . فالصلة بين ليبرتو « فوتسيك » وليبرتو « الأنف » تنبىء مترجم ليبرتو شوستا كوفيتش الكثير عن العلاقة الوثيقة بين النص والمدونة الموسيقية ، كما عرَّفها كل من برج وشوستا كوفيتش . وهذا ينبغى أن يكون مرشدا للنقل اللغوى من الروسية إلى اللغة المنقول إليها ؛ ذلك أن المبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية ــ كما نبيِّن ذلك فى القسم التالى ــ هو الانتباه إلى الموسيقى .

* * *

« وأخيرا ، أحس المشاهدون بالتعب من فهم نصف الأوبرا ؛ ولكى يخففوا عن أنفسهم عناء التفكير ، طلبوا أن تُعْرض الأوبرا بأكملها فى لغة يجهلونها . فها نحن أولاء لم نعد نفهم لغة مسرحنا نفسه . . . ولا أستطيع أن أمنع نفسى عن التفكير : كم يكون من الطبيعى على مؤرخ يكتب بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة ، ولا يعرف ذوق أجداده الحكماء ، أن تخطر على باله الفكرة التالية : فى بداية القرن الثامن عشر كانت اللغة الايطالية تُفْهم جيدا فى إنجلترا ، بحيث كانت الأوبرات تُعرض على المسرح العام بتلك اللغة »[١٠] .

ومن المرجح أن يندهش جوزيف أديسون Joseph Addison إذا علم أن الظاهرة التى شاهدها فى دور الأوبرا الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ما برحت قضية مطروحة بعد « مائتين أو ثلاثمائة سنة منذ ذلك التاريخ » . وحتى اليوم ، يبدو أن هناك تحيزاً واسع الانتشار وبخاصة فى البلاد المتحدثة بالإنجليزية ضد أداء الأوبرا بأية لغة أخرى غير اللغة التى كتبت بها . ولكن ، أن نؤكد أن جمهور النظارة لا يحتاج إلى فهم اللغة ، معناه الاعتقاد بأن الأوبرا هى موسيقى أولا وقبل كل شىء ، على حين أن وجود النص الدرامى ــ الليبرتو ــ هو بالضبط الذى يجعل الأوبرا تختلف عن سائر أشكال التأليف الموسيقى الأخرى ؛ بل إن التقليد الأوبرالى الأساسى جدا ، وهو التمييز بين الأسلوب الإلقائى recitative واللحن المسرحى الغنائى Aria، ليس نتيجة اعتبارات موسيقية صرف ، ولكنه نتيجة للحاجة إلى

تطويع الموسيقى لأنواع النصوص المختلفة . فالأسلوب الإلقائى الذى يتبع التركيز الطبيعى ونماذج الشدة للكلمات pitch patterns of the words، يُخَصَّص بعامة للفقرات اللفظية التى تؤدى وظيفة سردية . أما اللحن الغنائى المسرحى aria، فهو من ناحية أخرى نمط أكثر تنميقا وميلودية من أنماط الكتابة الصوتية vocal؛ وقد جرت التقاليد على استخدامه فى التعبير عن التأمل أو عن العاطفة المشبوبة . أما أن نذهب إلى أن الليبرتو ليس بحاجة إلى أن يفهم ، فليس معناه إهمال نصف ما يدور على المسرح الأوبرالى فحسب ، وإنما هو هزيمة أحد الأغراض الأساسية التى يرمى إليها المؤلف الأوبرالى أيضا ، ألا وهو توضيح النص . بل إن بعض الأجزاء التى تبدو موسيقية صرفا من المدونة مثل الافتتاحية ــ هذه الأجزاء ترتبط على نحو ما برغبة المؤلف الموسيقى فى أن يكون النص مفهوما . وليبرتو الأوبرا ــ وهو لا يقل فى ذلك عن الدراما المنطوقة ــ يحتاج إلى أن يُتَرجم لهؤلاء الذين لا يفهمون لغة العمل الأصلى .

وعلى كل حال ، فإن المشكلات التى تتعلق بترجمة الليبرتو ، تختلف عن المشكلات المتعلقة بترجمة مسرحية . فالمبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية هو أن هذه الترجمة ينبغى أن تقوم دائما على أساس تحليل المدونة الموسيقية . ولتوضيح هذا الأمر ، يتناول الجزء الثانى من هذا البحث ترجمة المشهد السادس من أوبرا « الأنف » وتحليله . والمشهد السادس يتألف من « نمرتين » numbers موسيقيتين منفصلتين : أغنية ينشدها إيفان ، ولحن موسيقى aria ينشده كوفاليف Kovalev . وفى القسم التالى ، نورد كل نمرة مرتين ؛ كما نقوم بفحص النص الروسى الأصلى ، ونقترح ترجمة إنجليزية له . وكل نسخة من نسختىْ الفقرة تفصل بين أجزاء كلماتها خطوط قصيرة للإشارة إلى الموضع الذى تتبع فيه المقاطع المدونة الموسيقية ، وتوضع عليها علامات الارتكاز لبيان المواضع التى يقع فيها التوكيد الموسيقى فى النص . ويعقب نسختىْ النص تحليلٌ لمشكلات الترجمة التى تَعْرض لنا .

فى الترجمة الأوبرالية ، لا ينبغى إعادة كتابة الموسيقى لكى تتلاءم مع النص المُتَرجم ؛ بل الأحرى أن تتوافق الترجمة دائما مع الموسيقى . ويحدث عكس ذلك تماما عند تأليف ألحان الأوبرا لأول مرة ؛ لأن النص حينذاك هو الذى يحدد طبيعة المدونة وفقا لدلالته . بيد أن المترجم الذى ينبغى أن يوائم بين كلماته ونموذج موسيقى سابق ، سيكتشف أن إيجاد ألفاظ جديدة لتحل محل الكلمات الموضوعة فعلا ــ يشكل صعوبات عِدَّة ؛ إذ ينبغى عليه بالنسبة لكل سطر يترجمه أن يجد جملة معادلة فى اللغة المنقول إليها النص ، بحيث لا تحتفظ بمعنى النص الأصلى فحسب ، بل تحتوى على نفس عدد المقاطع التى يحتويها . فإن لم يستطع ، كان من الممكن أن تقع الاضطرابات التالية : فى الحركة الثانية من القداس الجنائزى Requiem لبرامز ، وعند ختام المقطع الشعرى الأول ، يجد برامز كلمة Blu - men [كل مقطع منها يقابل ربع تون] ، وهى ما نجده فى الطبعات الإنجليزية الشائعة قد تحولت إلى "grass" مع تداخل بشع فى النغمات ، بحيث تغنىّ على مقطعين "gra - ass"(١١) . وتنشأ صعوبة أخرى لأن نسخة المترجم يجب أن تحافظ على النموذج الإيقاعى للنص الأصلى على قدر الإمكان . وهنا يكون التقطيع الموسيقى ضروريا (والوضع المثالى هو أن يكون المترجم موسيقياً مُدَرَّبا فى الوقت نفسه) ؛ ذلك لأن الترجمة ينبغى أن تقرِّب مواطن الارتكاز فى الأصل ، لا كما تُنطق ، ولكن كما تغنى . وبهذا الصدد ، تنطوى بعض اللغات على مشكلات أكثر من غيرها . ففى الفرنسية مثلا ، تكون نهاية الكلمة بالحرف المتحرك e، كما فى Frère Jacques، مُغَنَّاة دائما ، على حين أنها نادرا ما تنطق فى لغة الحديث . وفضلا عن ذلك ، فإن جميع الشروط السابقة ينبغى أن تُسْتوفى دون إحداث تشويهات فى اللغة المستهدفة . ومن العلامات المؤكدة على ركاكة الترجمة الأوبرالية أن نجدها ترغم المنشد على أن يتغنى بنبرة موسيقية على مقطع لا ينبغى الارتكاز عليه من الوجهة الصوتية(١٢) . فلابد من أن يتطابق الارتكاز اللفظى مع النبرة الموسيقية ، باستثناء الحالات النادرة التى يكون فيها المؤلف الموسيقى قد وضع افتراقا متعمدا لأسباب تعبيرية ، أو لغيرها من الأسباب .

والبيت الأول من أغنية إيفان يصور لنا معظم هذه النقاط . وعند مستهل المشهد ، ينشد إيفان ــ وصيف كوفاليف ــ راقدا على الأريكة ، باصقا على السقف ، مصاحبا نفسه على البلالايكا :

Ne-po-be di-moj sí-loj
Pri-ver-žen ja kmí-loj.
Gos-po-di, po-mí-luj
E-e i me-njá,
E-ei me-njá,
E-e i me-njá.
(Nos, p. 16)
(Ir-re-sis-ti-ble fór-ces
U-nite us as ló-vers.
Our sins, Lord, for-gíve us.
For-give us our síns,
For-give us our sins,
For-give us our síns.).

وهذه الفقرة مميزة للمدى الذى تتبع فيه موسيقى شوستاكوفيتش خطوط نصِّه . فعلى الرغم من أن هذا النص لأغنية تتكون من سطرين من النص المتغير ومذهب refrain، فإن المدوَّنة تحرص على تطويع الإيقاع وضبط أصوات الكلمات intonation على نحو وثيق بحيث تبدو كأنها فقرة إلقائية recitative. وحتى فى هذه الفقرة القصيرة ، يستخدم شوستاكوفيتش علامات مختلفة للزمن ، فيكتب أوزان ٣/٨ ، ٤/٨ ، أو ٥/٨ الزمن ، تبعا لعدد المقاطع فى الكلمات المفردة Ne-po-be-di-moj (ir-re-sis-ti-ble) وهى على سبيل المثال ، كلمة مؤلفة من خمسة مقاطع ، فتوضع مع وزن ٥/٨ من الزمن ، مكون من خمسة أثمان نغمة (تون) . والكلمة التالية ("fór-ces") si-loj توضع مع وزن ٣/٨ من الزمن . ويوضع المقطع الأول (-si) ــ مع تشديده ــ مع ربع نغمة ؛ والمقطع غير المُشَدَّد (loj) يوضع مع ١/٨ نغمة . وهنا تتوازى النبرة الموسيقية مع الارتكاز الصوتى phonological stress. ومن المهم لهذه الأسباب ، أن يحافظ المترجم على المقاطع ونماذج الارتكاز الموجودة فى النص الأصلى ، كما صنعت الترجمة الإنجليزية التى نقترحها هنا .

ومن أصعب المشكلات التى تواجه مترجم الليبرتو مشكلة القافية rhyme. ونقول بعامة ، إذا كانت هناك قافية فى النص الأصلى ، فلابد من الإبقاء عليها حيثما تستدعيها الموسيقى ، من خلال البناء

الموازى أو الكتابة المتسلسلة . والبيت الأول من أغنية إيفان يصوِّر هذه النقطة أيضا ؛ فهنا ينبغى الإبقاء على خطة إيقاعية مماثلة للخطة الأصلية ، لأنها انعكست فى الموسيقى . والقافية الأنثوية (اللينة) المؤلفة من po-mí-luj, kmí-loj, si-loj توضع فى كل سطر مع ربع تون يتبعها ١/٨ تون . وهكذا ، يُختتم كل سطر ــ من حيث الإيقاع ــ بصورة واحدة . كما أن السطور الثلاثة جميعا تنتهى ببُعْدinterval هابط . ويقع كل من السطر الأول والثالث ببعد مقام ثالث كبير (وهو فى كلتا الحالتين « دو ــ دييز » إلى « لا ») ، والخط الثانى بمسافة ربع كامل (من «لا» إلى «مى») . وتحاول الترجمة الإنجليزية المحافظة على المعنى الحرفى للنص الأصلى ، ومشابهة الخطة الإيقاعية . وكلمات "fór-ces" و "ló-vers"و "For-gíve us"لا تشكل قافية حقيقية ، بيد أن استخدام السجع أو توافق الحروف اللينة vowel harmony بين السطرين الأولين وتوافق الحروف الساكنة بين السطرين الأخيرين ــ يقدِّم أصواتا كافية التشابه بحيث تضفى نوعا من التلاحم على البناء الموسيقى .

ولا مناص من أن يلجأ المترجم إلى وسائل أخرى للإيحاء بالقافية ؛ لأن اللغة الإنجليزية لا تحتوى إلا على قوافٍ أنثوية (ليِّنة) قليلة . ونتيجة لذلك فإن المترجم الإنجليزى لنصوص الأوبرا المكتوبة أصلا فى لغات تتمتع بغزارة فى القوافى اللينة ــ مثل الروسية أو الألمانية ــ يجد مشقة كبيرة فى التكيف مع المدوَّنة الموسيقية . ويحسن بنا أن نتذكر أن القوافى الإنجليزية ذات المقطعين أو أكثر تبدو متكلِّفة ، أو أشبه ما تكون بفقرة مأخوذة من ليبرتو كتبه جيلبرت Gilbert لسوليفان Sullivan* ، ومن ثمَّ ، يترك فى أغلب الأحيان انطباعا هزليا غير مقصود . ومن أمثلة هذا الهزل ما يأتى من ترجمة جون جاتمان John Gutman لأوبرا توسكا Toscaالتى لحّنها بوتشينى Puccini. ففى اللحظة التى تُطلع فيها سكاربيا Scarpia توسكا على المروحة التى تملكها المرأة التى تعتقد توسكا ــ خطأ ــ أنها غريمتها ، يقدم لنا جاتمان الحوار التالى :

Tosca : That fatal obsession !

Scarpia : I have made an impression .

وبغض النظر عن مشكلة إيجاد القافية المناسبة ، كثيرا ما يقع المترجمون فى حبائل الانطباع الهزلى غير المقصود ، فى الوقت الذى يحاولون فيه مراعاة جميع العوامل المتباينة التى ينبغى أن توضع موضع الاعتبار فى الترجمة الأوبرالية**.

ويثير البيت المتكرر (المَذْهب refrain)فى أغنية إيفان قضية من طراز آخر . ذلك أن الجملة Gos-po-di, po-mi-luj جملة مألوفة فى الألحان الشاعرية liturgical chants للكنيسة الأرثوذكسية الروسية . ومن المؤكد أن جمهور النظّارة المتحدث باللغة الروسية سيلاحظ أن هذه الجملة تهكمية مستهزئة فى سياق مغامرات إيفان الغرامية . ويعزز هذا الانطباع أنه يغنيِّها مصاحبا لنفسه على البلالايكا ؛ أما فى الطقوس الكنسية ، فإن هذا المذهب ينشده الكورس بوصفه جوابا response. وكان لابد فى الترجمة من استخدام جملة تنقل إيحاءات شعائرية مماثلة . أما هنا ، فالترجمة تستخدم صيغة تعبيرية مماثلة : «فلتغفر لنا خطايانا» "Forgive us our sins" فى السطر الثانى من المذهب .

وتواجه المترجم مشكلات مختلفة فى المقطع الثانى من أغنية إيفان :

Car-ska-ja ko-ró-na
By-la bmo-ja mi-la-ja zdo-ró-va !
Gos-po-di, po-mí-luj
E-e i mé-nja,
E-e i mé-nja,
E-e i mé-nja.

(Im-pe-ri-al jéw-els
Are no-thing com-pared to my be-lóv-ed !
Our sins, Lord, for-gíve us.
For-give us oúr sins,
For-give us oúr sins,
For-give us oúr sins.)

فلم تعد خطة القافية قضية كبرى . إذ تخلَّ النص الروسى الأصلى فى المقطع الثانى عن القافية المضبوطة ، وقام شوستاكوفيتش بتعديل تلحينه الموسيقى وفقا لذلك ؛ فبدلا من استخدام الكتابة المتسلسلة لموازاة القافية فى النص ، ركز على السطر الأول من المقطع الثانى عن طريق الأسلوب (التكنيك) الموسيقى لتصوير الألفاظ word-painting ، بانعكاس معنى كلمة معينة أو جملة من خلال حيلة موسيقية . وهناك مثل مألوف يأتينا من أوبرا «المسيّا» Messiah لهيندل Handel، حيث توضع كلمة «مُعْوَج» (crooked) فى جملة «المستقيم المعوج» لأربعة أثمان نغمات مترددة (دو ــ دييز رى ، سى ــ دييز رى) ، وتستمر «مستقيم» على شدة مستديمة (رى) لمدة نصف تون[١٦] . وعندما يكون من الواضح أن المؤلف الموسيقى قد ركَّز على كلمة أو جملة بنغمة موسيقية أو بجملة موسيقية بارزة بوجه خاص ، فإن على المترجم أن يجد تعبيرا معادلا فى اللغة التى ينقل إليها بحيث يتلاءم مع المدونة ملاءمة تامة . فإذا أخفق فى هذا ، ضاع معنى الموسيقى . وفى «الأنف» ، كتب شوستاكوفيتش حِلْية موسيقية مفصَّلة تتألف من ثمانى ــ ست عشرة نغمة ، تزينها acciaccatura (وهى نغمة رشيقة قيمتها نغمة تستغرق ثلاثين ثانية) thirty-second على المقطع قبل الأخير من جملة "Im-pe-ri-al Car-ska- jakoró -ná jéw-els". ويوحى الترتيب الصوتى المعقَّد بالثراء الفاحش لجواهر القيصر ، بالطريقة نفسها التى يعبِّر بها السطر اللحنى الخشن لهيندل عن معنى كلمة «معوج» crooked فى أوبرا «المسياه» . غير أن علامات الجُمَل فى مدونة شوستاكوفيتش تبين أن الحِلْية Ornament يجب أن تُغنَّى Portamento*** ؛ أى أنه على الرغم من أن النغمات ثمانية ستة عشر أُشِّر عليها بكلمة Staccato**** (أى منفصل detached) ، حيث

---

* اشتهر جيلبرت وسوليڤان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بالتعاون معاً ، الأول فى كتابة الليبرتو والثانى فى تلحينه . وكانت الأوبرات التى يقدمانها على المسرح الإنجليزى هزلية تماما . (المترجم)

** فقرة لم تترجم (٤ سطور) غير دالة بالنسبة للقارىء العربى وكذلك الهامش رقم ١٤ والهامش رقم ١٥ . (المترجم)

*** اصطلاح موسيقى مشتق من كلمة porter (أى يحمل Carrying) ومعناه أن يحمل المغنى الصوت بطريقة ناعمة من نغمة إلى أخرى ويترجم أحيانا بـ « الأنغام المربوطة » . (المترجم)

**** ومعناها أن تؤدَّى النغمات منفصلة دون ربط ، وعكسها legato أى أداء النغمات مربوطة . (المترجم)

يرتبط كل زوج من النغمات بعلامة الربط . والصوت الناتج يحاكى (محاكاة ساخرة) الحلية التى تنساب عادة برقة ، والناعمة المربوطة legato المعروفة فى العهد الكلاسيكى ، كما توحى أيضا باحتقار إيفان لثروات القيصر التى يقول عنها إنها لا تصلح بديلا لسعادة محبوبته . والترجمة الإنجليزية المقترحة هنا تحاول إعادة خلق الأثر الذى يتركه تصوير شوستاكوفيتش للألفاظ بوضع المقطع الأول من كلمة "Jew-els" لحليته المعقدة المكونة من تسع نغمات[١٧] .

ويستطيع تصوير الكلمات أن يحقق ــ بين يَدى مؤلف موسيقى بارع ــ آثارا مرهفة . ففى الفصل الرابع ــ على سبيل المثال ــ من أوبرا « زواج فيجارو » لموتسارت ، ينزعج فيجارو لأن زوجته التى لم يمكث معها سوى ساعات قلائل ، قد جعلت منه ديوثا* . وهذا الايحاء فى النص يفسِّر لماذا أدخل موتسارت نفخات قصيرة من الأبواق الفرنسية** French horns ، وهى آلة لم يكن كثير الاستخدام لها فى المصاحبة الأوركسترالية للحن الذى يغنيه فيجارو . فإذا لم يُفْهم النص ، أو إذا لم يذكر النص مسألة الديوث أو القرون فى الليبرتو ، فإن هذه الدعابة الموسيقية الصغيرة ستمر دون أن يلحظها أحد . وتكون الترجمة قد أخفقت فى هذه الحالة ، لأنه لا يمكن أن يقال عن أى أوبرا لموتسارت إنها فُهمت دون تقدير للحس الفكاهى الموسيقى عند موتسارت . وهكذا تبين لنا الأمثلة السابقة ، أن الترجمة الأوبرالية الجيدة يمكن أن تلقى الضوء ــ لا على النص وحده ــ بل على المدونة الموسيقية أيضا .

والملاحظات المتعلقة بالاستهزاء الذى ينطوى عليه مذهب refrain إيفان فى المقطع الأول ، تنطبق أيضاً على المقطع الثانى ، ولكن مع ملاحظة إضافية . ذلك أن الإيقاع والوزن لكل من اللحنين واحد ، بيد أن استبدال نغمة بأخرى (دو دييز بدلا من صول) فى تلحين المقطع الثانى يحدث وثبات لسُبْع صغير وأوكتاف ، حيث كان هناك من قبل خطوات لثلث صغير وثانٍ . هذا التحريف لنغمة عالية محصورة بين بُعْدين كبيرين يعمل على تحويل الارتكاز الموسيقى ؛ وهذا بدوره يفرض انتقالا للارتكاز الصوتى من المقطع الأخير إلى المقطع قبل الأخير فى السطر الثانى من المذهب . وهكذا يتحول نموذج الارتكاز الصوتى الطبيعى E-e i mé-njá إلى النموذج الشاذ E-e i mé-nja . فلابد من الاحتفاظ فى الترجمة بالانطباع الهزلى الناتج . والترجمة التى نقدمها هنا تفعل ذلك بأن تفرض إحلالا شاذا للارتكاز أيضا على كلمة غير مشدَّدة بطبيعتها داخل الجملة الصياغية formulaic « اغفر لنا خطايانا » (For-give us oúr sins) .

ويواجه مترجم ليبرتو الأوبرا فى كثير من الأحيان مشكلات حين يضع المؤلف الموسيقى الكلمات نفسها لألحان جديدة . وكثيراً ما يكون إيجاد الحل أصعب مما هو فى الفقرة السابقة التى أوردناها من أوبرا شوستاكوفيتش . وحيثما وضعت موسيقى جديدة للكلمات نفسها بغية تحقيق أثر درامى معين ، قد يكون على المترجم أن يلجأ إلى حيل شتى ، من ضمنها تعديل الأبنية النحوية ، لتوضيح مقاصد المؤلف الموسيقية . ففى الفصل الأخير من أوبرا « كارمن » لبيزيه Bizet ــ على سبيل المثال ــ يقوم بيزيه بتلحين تضرع دون خوسيه الذى يقول فيه : « إذن ، فأنت لم تعودى تحبيننى ؟ » "Tu ne m'aimes donc plus ?" مرتين . وفى كل لحن يتطابق النموذج الإيقاعى ، بيد أنه من خلال التصرف فى الشدة pitch والقفزات فى الأبعاد الموسيقية intervallic leaps ، يختلف الأثر الدرامى فى كل من اللحنين اختلافا شديدا . وعندما يسأل دون خوسيه كارمن سؤاله ذاك لأول مرة ، ثمة قفزة من السدس الصغير من donc إلى plus ، بحيث يتركز الاهتمام الدرامى والموسيقى على لفظه plus . ولكن ، عندما تتكرر الجملة ، يقوم بيزيه بتحويل الترتيب الميلودى ، ويكتب نغمة عالية جدا لتينور (صول مرتفعة) على المقطع الأول من m'aimes . وهذا من شأنه أن ينقل البؤرة الموسيقية ــ دراميا ــ من plus إلى الضمير me فى كلمة m'aimes أو من تحقق دون خوسيه من أن كارمن لم تعد تحب ، إلى التحقق من أنها لم تعد تحبه هو . وبسبب هذه التنويعات فى التلحين الصوتى ، يكون من الخطأ استخدام الترجمة الإنجليزية "Then you love me no more?" لكل من التلحينين لجملة "Tu ne m'aimes donc plus" ، كما هو مستخدم عادة فى النسخة الإنجليزية للأوبرا[١٨] . فهذا مناسب للتساؤل الأول من تساؤلى دون خوسيه ، مادام يحتفظ بالبؤرة الموسيقية على "more" ، ولكنه لا يتناسب مع التساؤل الثانى ؛ لأنه عندما يُغَنى مع التلحين الذى يتضمن صول العالية ، يفرض زحزحة الارتكاز الموسيقى من "me" إلى "love" . ويمكن أن نقترح هذا التركيب : "So it's me you don't love?" ــ بديلا للترجمة الإنجليزية النمطية عندما يوجِّه دون خوسيه سؤاله للمرة الثانية . وهذا البناء للجملة يحتفظ للنص الأصلى بمعناه ، ويقوم بتوافق مهم مع التلحين الموسيقى لبيزيه . ففى الترجمة الأوبرالية ، لا ينبغى أن يلتزم المترجم بإيجاد جملة واحدة تخدم اللحنين معا ، كما هو فى النص الأصلى هنا .

وحتى هذه النقطة ، كانت مشكلات الترجمة التى نوقشت هنا تشمل فى الشطر الأكبر منها العلاقة بين الصوتيات phonetics والبناء الموسيقى . بيد أن أغنية إيفان فى مجملها تصنع مشكلة خاصة بالتفسير الأدبى ، لأن الأغنية ليست جزءا من النص الأصلى .

وفى قصة جوجول القصيرة « الأنف » ، لا يغنِّى إيفان ، بل يبصق على السقف عندما يدخل كوفاليف إلى حجرته : « وعندما دخل القاعة ، أبصر وصيفه إيفان راقدا على ظهره فوق أريكة جلدية قذرة ، وهو يبصق على السقف ، مسدِّدا بصقته فى شىء من النجاح على البقعة نفسها »[١٩] . وتحديد مصدر أغنية إيفان يوحى بأنه يصنع شيئا أكثر من مجرد إعطاء أحد المغنين « نمرة » إضافية ، وإن تكن هذه وظيفة مهمة . وفى النقد السابق ، لم يذكر أحد أن نص أغنية إيفان هو اقتباس من الكتاب الخامس ، الفصل الثانى ، فى رواية « الإخوة كارامازوف » لدستويفسكى :

وفجأة شرع شاب فى الغناء بصوت عالى الطبقة حلو النبرات ، مصاحبا نفسه على جيتار :

> **بقوة لا تُقْهر**
> **أجد نفسى موثقا إلى حبيبتى .**

---

* أى ركبت له قروناً (المترجم)

** لاحظ استخدام الأبواق وترجمتها الحرفية « قرون » ، والعلاقة بينها وبين الحالة التى وصل إليها فيجارو ! (المترجم)

يا إلهى ، رحماك
بها وبى !
بها وبى !
بها وبى !

وكف الصوت عن الغناء . وكان صوت تينور لخادم ، وأغنية خادم . . . وأنشد الرجل مرة أخرى :

ماذا يعنينى الثراء الملكى
إذا كانت حبيبتى فى صحة جيدة ؟
رحماك يا إلهى
بها وبى !
بها وبى !
بها وبى ![20]

وكما أن تلحين أغنية إيفان محاكاة تهكمية لتقاليد الأوبرا الكلاسية ، فكذلك كان نص الأغنية إشارة تهكمية إلى رائعة من روائع الأدب الروسى الكلاسى . ولم يسخر شوستاكوفيتش ـ من خلال الأوبرا ـ من بعض الكلاسيات والتقاليد الكلاسية فحسب ، ولكن الأهم من ذلك أنه ربط بين « الأنف » لجوجول ورواية دستويفسكى ؛ فوجد أشياءً متوازية بينهما لم يُعترف بها من قبل . ففى رواية دستويفسكى ، ينشد الأغنية « سمر دياكوف » خادم آل كارامازوف ، فتتناهى إلى سمع « آليوشا »* فى حين كان يبحث عن أخيه ديمترى . وبالمثل ، نجد أن إيفان خادم كوفاليف فى أوبرا « الأنف » هو المغنى ، كما أن كوفاليف يشاهد إيفان أثناء بحثه عن أنفه . بيد أن التشابه بين النصين ينتهى عند هذا الحد ، ذلك أن سخافة المحنة التى يعانيها كوفاليف ، وشفقته على نفسه التى تسوقه إلى البحث تختلفان تماما عن إرهاصات الكارثة الوشيكة التى تدفع آليوشا فى رواية دستويفسكى إلى البحث عن سمردياكوف . ويعتمد ما يتركه الاقتباس من تأثير تهكمى على إدارك المفارقة بين موضعه فى الأصل وموضعه فى الأوبرا .

وهكذا نجد أن مهمة المترجم مزدوجة ؛ إذ لا ينبغى عليه توضيح العلاقة التى كان شوستاكوفيتش حريصا على إقامتها بين النص والمدونة فحسب ، بل ينبغى عليه أيضا أن يثرى فهم المشاهدين للجوانب الأدبية فى الليبرتو ، بأن يسترعى انتباههم إلى الأصل ، وإلى وظيفة التوليدات للنص الأصلى . ويمكن أن يفعل هذا بالتعليق على النص المترجم ، أو بكتابة مقدمة تفسيرية ، وهذا أسلوب فنى لجأ إليه بنجاح عالم الموسيقى الإنجليزى والمترجم ـ غزير الإنتاج ـ لليبرتوات الأوبرا ، إدوارد ج . دِنت[21] Edward J. Dent . ومن الواضح ، أن المترجم ينبغى أن يكون على ألفة كافية بأدب اللغة المصدر (التى ينقل منها) حتى يستطيع أن يتعرف الإشارات الأدبية وأن يوضحها .

ومن المهم بوجه خاص بالنسبة للمترجم أن يدرك التَّوليدات النصِّية التى قام بها شوستاكوفيتش فى « الأنف » ؛ لأن اقتباس أغنية سمردياكوف من « الإخوة كارامازوف » ليس هو الإشارة الأدبية الوحيدة فى الليبرتو . فهناك أجزاء من هذا الليبرتو تتألف من مونتاج لاقتباسات من أعمال لجوجول غير « الأنف » ، منها قصة « مُلاك العهد البائد » و « تاراس بولبا » و « يوميات مجنون » و « عشية عيد الميلاد »[22] . وفى مقدمته « لماذا الأنف ؟ » يشير شوستاكوفيتش لهذا التكنيك الخاص بالاقتباس الأدبى : « الليبرتو مكون وفقا لمبدأ المونتاج الأدبى » (صفحة ٤) . وقد أكمل أيضا الإشارات الأدبية فى الليبرتو بإشارات موسيقية فى المدونة . فالتسِّيتورا** tessitura ، لرجل الشرطة فى المشهد الثانى ، لا يقل علوا عن تسيتورا المنجِّم فى أوبرا « الديك الذهبى » لرمسكى كورساكوف . وفى المشهد الثامن تذكيرات موسيقية بأوبرا « بوريس جودونوف » لموسورسكى ، و « إيفجينى أونيجين » لتشايكوفسكى ، و « المقامر » لبروكوفييف . ولا يمكن تذوق الدعابات الموسيقية ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل فى معرض مناقشة أوبرا « زواج فيجارو » لموتسارت ـ دون فهم لكيفية ارتباطها بالإشارات الفكاهية المتعددة فى الليبرتو . وبالمثل ، يزداد فهم المشاهدين للإشارات الموسيقية بعامة بالترجمة الناجحة للإشارات الأدبية . فالأوبرا هى اتحاد النص بالمدونة ؛ ومهمة المترجم أن ينيرهما معاً .

* * *

يتناول اللحن الغنائى المسرحى aria الذى يعقب أغنية سمردياكوف التى ينشدها إيفان ـ اليأس الذى يصيب كوفاليف لفقده أنفه . وهنا يتبع النص قصة جوجول الأصلية بدقة ؛ إذ يقتبس من « الأنف » اقتباسا يكاد يكون حرفيا ، فلا يستبعد إلا فضول القول ، والإشارات الخاصة بطريقة كوفاليف فى الكلام . وكما تروى قصة جوجول ، يدخل كوفاليف حجرته ، فإذا رأى إيفان راقدا على أريكته قال هذه الكلمات ، « أنت أيها الخنزير ، إنك تأتى دائما شيئا غبيا ! » . هذا الخط لا يشكل أية صعوبات للمترجم الأوبرالى ، لأن شوستاكوفيتش لم يقم بتلحينه . ويغادر إيفان الحجرة ، ويشرع كوفاليف فى إنشاد لحنه الغنائى .

ولما كان كثير من المشكلات التى نصادفها فى ترجمة لحن كوفاليف مماثلا لتلك التى صادفناها فى أغنية إيفان ، فلن نناقش هنا إلا المشكلات التى تثير قضايا جديدة . والمشكلة الكبرى الأولى تقع فى بضع سطور من اللحن الغنائى aria وهى تتعلق بتلحين كلمة no-sa ذات المقطعين ؛ وهى المضاف إليه المفرد لكلمة nos ذات المقطع الواحد .

A bez nó-sa, če-lo-vek čort zna-et čtó:
Pti-ca ne pti-ca,
Graž-da-nin ne graž-da-nin,
Pro-sto voz'-mi i vy-bro-si za o-koš ko !
With- out nó- ses ,men are only God knows whát
A bird is no bird,
And a man in not a man,
On-ly some-thing to be toss'd out, out the win-dow!)

فالمقطع الأول من no-sa يوضع مع نغمة عالية هى « مى » كبير ، وتستمر مدة نصف تون ؛ أما المقطع الثانى فيغنى بتخفيضه إلى ربع أقل

* أحد شخصيات « الإخوة كارامازوف » ، وهو أصغر أبناء العائلة ، كما أنه أخ غير شقيق لسمردياكوف . (المترجم)

** كلمة إيطالية معناها texture (نسيج) ، وتشير إلى المدى المتوسط التقريبى لمقطوعة موسيقية فى علاقتها بالصوت الذى كتبت من أجله . (المترجم)

(على رى) . وكلٌّ من القفزة إلى نغمة أعلى فى المدى الصوتى للمغنى ، والعلامات الدينامية كريشندو ــ ديكريشندو crescendo-decresendo التى ترقم هذا الصعود والهبوط للسطر الميلودى ، يشدِّد على كلمة "nose" . ومن الواضح أن المترجم مرغم على استخدام كلمة ذات مقطعين لـ "nose". فى هذه النقطة من الموسيقى ، وإلا ضاع التأثير الدرامى للارتكاز الموسيقى الذى يريده شوستاكوفيتش . وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا يضع المترجم الإنجليزى إزاء صعوبة لا سبيل إلى التغلب عليها ، مادامت كلمة "nose" فى الروسية أحادية المقطع ، بغض النظر عن وظيفتها النحوية(٢٣) . والترجمة الإنجليزية المقترحة هنا تغلبت على هذه المشكلة بأنْ كتبت nose فى صيغة الجمع ؛ إذ يصبح من الممكن عندئذ أن يتوافق المقطعان no-ses مع تلحين شوستاكوفيتش الموسيقى بالطريقة نفسها التى تتوافق بها كلمة nosa . وهذا التغيير من المفرد إلى الجمع لا يؤثر على معنى الجملة ؛ لأن لفظى "noses" و "men" مستخدمتان هنا بصيغة الجنس(٢٤) generic sense (المذكر والمؤنث) .

وتوضِّح سطور كوفاليف التالية المشكلات المتعلقة بترجمة التعبيرات الاصطلاحية idiomatic expressions :

> I pust' by u-že naǐvoj-né ot-ru-bi-li
> I-li ja sam ˘yl pri-či-no-ju,
> No ved' pro-p.
> Ni za čtó, ni pro čto, pro-pál dá-rom,
> Ni za gróš.
>
> (If on-ly it had been in wár I lost my nose,
> Or if on-ly I could blame my-self.
> But it fell óff
> With-out caúse with-out groúnds. It féll by cháce.
> What a méss.)

ولعل أقرب معادل إنجليزى للتعبير الاصطلاحى الروسى ni za čto, ni pro čto هو « بلا أية قافية أو سبب » "for no rhyme or reason") . وكلٌّ من التعبيرين الروسى والإنجليزى يحتوى على ستة مقاطع . وقد يبدو لأول وهلة أن الجملة الإنجليزية يمكن أن تحل محل الجملة الروسية دون أية صعوبة . بيد أن الحالة ليست كذلك ؛ ذلك أن الترجمة الصحيحة اصطلاحيا للتعبير الروسى ، سينجم عنها تحريف فى اللغة المنقول إليها (المستهدفة) . والنموذج الإيقاعى للموسيقى الذى يتألف من خطين لنغمتين ⅛ و ¼ تون فى ⅘ من الزمن ـ سوف يرغم كوفاليف المتحدث بالإنجليزية على أن يغنى « بلا أية قافية أو سبب »"for no rhýme or rea — son" ؛ ومن ثم ، فإن الترجمة الإنجليزية تُقرأ بدلا من ذلك ـ - with — out caúse,with out groúnds . والتعبير الروسى ni za grošاصطلاحى أيضا . وكلمة gros معناها نصف كوبك** . وعلى ذلك فإن ni za groš معادلة بالتقريب للتعبير الإنجليزى : -" not worth a brass farth ing / plugged nickel / red cent ." ومن الواضح أنه لا توجد نسخة للجملة الإنجليزية يمكن أن تنضغط فى المقاطع الثلاثة التى تسمح بها المدونة . وهنا ، لابد من التخلى عن الترجمة الحرفية ؛ وعبارة " what a mess" (« يالها من ورطة ! ») تعبير دارج يوحى بأن هناك شيئا بمعنى الفقدان loss نفسه ــ كما جاء فى النص الأصلى ـ كان مقترحا بوصفه بديلا . وقصة « الأنف » لجوجول تنقل كثيرا من المذاق الكامل للحديث الروسى الدارج ؛ وهذه سمة من سمات النص الأصلى ، احتفظ بها شوستاكوفيتش . وباستعمال تعبيرات مثل " what a mess" حاولت الترجمة الإنجليزية أن تحافظ ـ ماوسعها ذلك ـ على أُلفة مماثلة للنبرة .

ووجود التعبيرات العامية والاصطلاحية فى الليبرتو الذى كتبه شوستاكوفيتش يبين لنا المشكلة التى يواجهها المترجم الأوبرالى فى انتقاء الأسلوب الأدبى المناسب . ويناقش و . هـ . أودن W. H. Auden وتشستر كالمان Chester Kallman هذه المسألة فى مقالهما « ترجمة ليبرتوات الأوبرا » :

« تعد التفاصيل التى تتطلب انتباه المترجم جزءا من مشكلة أهم وأعم ، ألا وهى العثور على الأسلوب الأدبى الصحيح للأوبرا المراد ترجمتها . فنوع الأسلوب الملائم للأوبرا الجادة opera seria ـ على سبيل المثال ـ لا يلائم الأوبرا الهزلية opera buffa ، كما أن شخصية خرافية مثل « ملكة الليل » لا يمكن أن تستخدم الأسلوب الذى تتحدث به غانية مثل « فيوليتا » . وفى تحديد الأسلوب المناسب لأوبرا معينة ، على المترجم أن يثق بحدسه intuition وبإحاطته بالأدب ، سواء فى اللغة الأصلية ، أو فى لغته الخاصة ، وبالعصر الذى تدور فيه أحداث الأوبرا . وإذا كان من الجلى أنه ينبغى أن يتفادى كل خطأ لغوى ، فإن التقاليد الأدبية لأى لغتين تختلف إلى درجة لا تعود معها الدقة المفرطة ضرورية ، أو حتى مطلوبة ؛ ولا يلزم عن ذلك أن يكون أفضل معادل للغة الإيطالية المنطوقة والمكتوبة فى ١٧٩٠ هو اللغة الإنجليزية الشائعة فى ذلك العام »(٢٥) .

ولكى يتحاشى المترجم التأثير المزعج الذى يحدثه عدم توافق الأزمنة anachronism ، أو عدم الاتساق الأسلوبى ، ينبغى عليه أن يستخدم ألفاظا وتركيبات نحوية متسقة مع العصر ، ومع أسلوب الموسيقى ، ومع الليبرتو الأصلى . فلابد للترجمة الإنجليزية للأوبرا الجادة opera seria الإيطالية لهيندل ـ على سبيل المثال ـ إما أن تلتزم بأسلوب رفيع مناسب ، أو أن تحمل شيئا من التشابه الأسلوبى مع نصوص هيندل المتأخرة للأوراتوريات*** oratorios أو للمسرحيات الخطابية المنمقة التى كان يكتبها مؤلفو الدراما الإنجليز فى الفترة نفسها تقريبا . ومن جهة أخرى ، فإن أوبرا مثل « أورفيوس فى العالم السفلى » لأوفنباخ Offenbach ، تعتمد فى إحداث تأثيرها الهزلى على التنافر القائم بين جدية الموضوع الكلاسى ، ومحاكاة الأوبرا الفرنسيه الجادة ذات الإخراج الحافل**** grand opèra ، فى شطر كبير من

---

* مصطلح موسيقى معناه التدرج فى زيادة الشدة وتناقصها بالنسبة لنغمة واحدة أو عدة نغمات . (المترجم)

** الكوبك Kopek عملة روسية . (المترجم)

*** الأوراتوريو عبارة عن ليبرتو (نص لفظى) ، ولكنه دينى ، يخلو من ديكورات الأوبرا ومناظرها وملابسها وحركتها . وكان هيندل يكتب أوراتورياته ـ بالإنجليزية ، أى بلغته الأم . (المترجم)

**** هذا المصطلح يعنى فى الإنجليزية الأوبرا الجادة التى لا تتضمن حواراً غير مُلحَّن . أما فى الفرنسية فيعنى عملا ملحميا أو تاريخيا فى أربعة أو خمسة فصول ، ويستخدم الكورس استخداما أساسيا ، كما يحتوى على باليه . انتشر هذا النوع فى القرن ١٩ . (المترجم)

الموسيقى ، وبين الإشارات المتصلة بالأحداث الجارية حينذاك ، والتعبيرات الدارجة فى النص . وإذا كان من غير المناسب على الإطلاق ترجمة ليبرتو أوبرا جادة لهيندل فى اللغة الدارجة التى نتحدثها اليوم ، فإن هذا الأسلوب بالضبط هو خير ما يناسب ترجمة أوبرا هزلية لأوفنباخ (٢٦)

وفى القسم الأخير من لحن كوفاليف الغنائى ، يضعَ شوستاكوفيتش لألفاظه موسيقى تدعّم معناها .

Tol'- ko nét, ne mož - et být,
Ne - ve - ro - jat - no, čto - by pro - pal nós,
Ni - ka - kim ób - raz - om ne - ve - ro - ját - nó.
E - to i - li vo sńe snít - sjá
I - li pro - sto gré - zít - sjá.

(It's not só. It cannot bé
Its so un - like - ly to have lost a nóse.
There is no way that it pos - si - bly could bé.
It must be just a ve-ry bád dreám,
Or may - be I just im - ág - íned it)

وهنا ، لا يضع شوستاكوفيتش كل مقطع فى مقابل نغمة واحدة (تون) ، كما جرت على ذلك العادة ، وإنما لنغمتين ، تتداخلان . وعند الغناء ، ينجم عن هذا تأثير أشبه بالعويل ؛ وهو تأثير مناسب للشفقة التى يشعر بها كوفاليف تجاه نفسه . ويستمر شوستاكوفيتش على هذا المنوال ، إلا عندما يريد إبراز كلمات معينة ، مثل كلٍ من المقطعين فى كلمة snit - sja ؛ وفى المقاطع الثلاثة فى كلمة gre zit - sja ، وكلتا الكلمتين معناهما « يحلم » . وهذا التلاعب على كلمتين مترادفتين تقريبا يبرز حالة الاضطراب التى يعانيها كوفاليف ؛ فهو لا يدرى إن كان ضياع أنفه نتيجة لخياله المستيقظ أو الحالم ؛ وهى فكرة حافظت عليها الترجمة الإنجليزية بأن ميَّزت بين « حلم سيىء » ("bad dream") ، ومحض اختلاق صوَّره خياله(٢٧) . ولابد للمترجم أن يحتفظ بهذا التلاعب على اللفظين اللذين يدلان على « الحلم » ، وإلا ضاع عنصر مهم من عناصر النص الأصلى ، أبرزه المؤلف الموسيقى . وفى قصة « الأنف » لجوجول ، لا يُفَسَّر لنا أبدا كيف فَقَد كوفاليف أنفه ، ولكنه يقترح عدة نظريات على نفسه ، ويستمر فى تخميناته فى القسم الأخير من لحنه الغنائى aria .

Mož - et být, ja kak ni - bud' o - šib - ko - ju
Vy - pil vmes - te vo - dy vód - ká.
Ko - to - ro - ju vy - ti - ra.jut pos - le brit - sja se - be bó - ro - dú
I - ván, du - rák, ne pri - njal,
I já, ver - no, xva - til e - e.
E - koj pas - kvil'- nyj víd

(It may bé that I some - how made a mis - take
And drank not wa - ter but vód - ká
The vod - ka which I - van puts on my face af - ter he has
Sháv'd my beárd.
I - ván, the foól, for - got it
And Í! And I must have drunk it.
God damn, what a dis - gráce!)

وهنا ، يقرر كوفاليف أن حلاقه إيفان هو الملوم . فلابد أن إيفان قد نسى استعمال لوسيون مابعد الحلاقة الكحولى المعتاد ، ولابد إذن أن كوفاليف قد احتسى الفودكا عن طريق الخطأ . ومن المتوقع ، أن تكون الكلمات الرئيسية فى هذه الفقرة هى : الفودكا وإيفان . وقد أكد شوستاكوفيتش ــ بحرصه المعتاد على المعنى فى نصِّه ـ على هاتين الكلمتين من خلال عدة حيل موسيقية . فكلمة Vod - ku توضع مقابل نغمتين عاليتين فى الفقرة (نغمتان مى عاليتان) ، وكتب تحتهما فى المدونة forte (بقوة) ، على أن تصحبها الطبول . أما كلمة I — van du - rák (إيفان ، الأحمق) فتوضع مقابل تتابع إيقاعى لربع تون ، ونصف تون ، وربع تون ، ونصف تون . ونتيجة لذلك يتطابق الارتكاز الصوتى phonetic stress على المقطع الثانى من كل كلمة . وبما أن شوستاكوفيتش قد أدخل فى حسبانه ـ موسيقيا ـ كلاً من تفسيرىْ كوفاليف ، فلابد أن يحذو المترجم حذوه(٢٨) .

وعلى الرغم من أن شوستاكوفيتش قد تابع النص الأصلى حرفيا تقريبا فى هذا اللحن الغنائى ، فإنه لا ينبغى أن يفعل جميع مؤلفى الليبرتوات مثلما فعل . ومن ثم ، قد يكون الاضطلاع بترجمة إعداد adaptation فرصة ممتازة لإرجاع هذا النص المُعَدّ إلى مصدره الأدبى الأصلى قدر الإمكان . وقد كتب إدوارد ج . دِنْت عن ترجمته لأوبرا « لاترافياتا » لفردى قائلا : « عالج بياف Piave وفردى Verdi فيما بينهما الشخصيات الثانوية فى [مسرحية دوما Dumas] بضحالة شديدة . . وكانت النتيجة أن جمهور المشاهدين كان عاجزاً تماما فى معظم العروض عن تمييز هذه الشخصية من تلك . والنسخة الإنجليزية الحالية ترمى إلى أن تجعل الأوبرا أقرب شبها بالمسرحية الأصلية ؛ ونحن نأمل أن تكون العروض المقبلة أكثر تحديدا لفردية الشخصيات الثانوية فى المسرحية »(٢٩) . وهذا المنهج فى الترجمة الأوبرالية بوصفه إعادة ـ إعداد re - adaptation ــ إن صح هذا التعبير ـ هو منهج بلغ به دِنْت نفسه درجة الكمال(٣٠) . ومن الجلىّ ، أن الترجمة الأوبرالية ليست مُلْزمة بأن تكون حَرْفية تماما ، ولكنها قد تشير فى ظروف معينة إلى نص آخر غير الليبرتو الذى هو الموضوع المباشر لانتباه المترجم . ويذكر « دنت » فى حضور بديهة يميز له : « أن الترجمة الحرفية ليست هدفا يُسْعى إليه فى صرامة ؛ لأنه قد يتمخض فى كثير من الأحيان عن ترجمة أسوأ من الأصل »(٣١) .

وأخيرا ، يتسم الجزء الختامى من لحن كوفاليف الغنائى بسمة غير مألوفة : ذلك أن شوستاكوفيتش قد وضع الحرف المتحرك الأول [i] فى I ja ("And I") فى أعلى نغمة فى هذا الجزء من المدونة (لا عالية) . وهذا يثير قضية مهمة ؛ فهناك جدال شديد حول المدى الذى ينبغى فيه الاحتفاظ فى الترجمة بأصوات الحروف المتحركة الواردة فى الليبرتو الأصلى . والحرص على أن تكون أصوات الحروف المتحركة فى الترجمة مساوية لنظيرتها فى الليبرتو الأصلى ، ليس أساسيا كما يُعْتقد بعامة . ولكن من المهم بشكل حاسم أن تكون أصوات الحروف المتحركة البديلة عن الأصوات الأصلية مناسبة للشدة pitch التى تغنى بها . والحروف المتحركة الأمامية front vowels كتلك التى نجدها فى الكلمات الإنجليزية "bass", "bat", "bet", "chaotic", "bit", "bee" ـ من الصعب أن يخرجها المغنى فى الشطر الأعلى من مداه الصوتى أو نسيجه tessitura(٣٢) . ومن الأفضل أن تُدَّخر هذه الأصوات للمدى الأوسط أو المنخفض من المدى الصوتى للمغنى ، حيث يستطيع أن يخرجها إخراجا مريحا وواضحا على خير وجه . أما الحروف المتحركة الخلفية back vowels ، فمن اليسير تكييفها مع الشطر الأعلى من النسيج الصوتى ؛ وهذه الحروف نجدها فى الكلمات الإنجليزية : "boom" و "book"و "obey"و "ball"

و "bomb" و "balm"(٣٣) . ولكى يغنّى المغنون غناء مريحا ، تراهم يميلون جميعا إلى تعديل الحرف المتحرك الموضوع عند شدة عالية ، إلى حرف متحرك خلفى ، إن لم يكن كذلك فعلا . والنتيجة أنه عندما تغنى كلمة بشدة عالية ، وتكون ضرورية لفهم الحركة الدرامية ، فلابد أن يكون صوتها الفعال حرفا متحركا خلفيا . وسيضمن هذا ألا يضيع معناها فى الأداء بسبب التحريف . ولهذا السبب أيضا ، توضع الألفاظ المهمة فى فهم النص فى منتصف المدى الصوتى ، حيث يكون التشوية المحتوم للأصوات التى لا تُنطق فى سلاسة ، فى الحد الأدنى من الضرر . وتلحين شوستاكوفيتش لحرف متحرك أمامى بشدة عالية يناقض مباشرة هذه القاعدة العامة التى وصفناها فيما سبق . وإذا وُضع حرف متحرك أمامى فى المدى الأعلى لصوت المغنى ، فإنه يبدو كأنه صرخة حادة إذا غناه بشدة عالية . بيد أن هذا بالضبط هو التأثير الذى كان يرمى إليه شوستاكوفيتش هنا ، محاولا إبراز الحالة الهستيرية التى أصابت كوفاليف بأن وضع تحت النغمة كلمة forte (تعزف بقوة) دينامية . وفى هذه الحالة ، كان الحرف المتحرك الخشن الموضوع مقابل نغمة عالية أمرا مطلوبا لأغراض درامية ، وكان على المترجم أن يقدّمه .

***

ليس هذا بحال من الأحوال حصرا وافيا للصعوبات والتعقيدات التى ينطوى عليها هذا المُقتطف ـ على قصره الشديد ـ من الأوبرا . كما لا أزعم أن الترجمة الإنجليزية المقترحة ترجمة نهائية . بيد أن تحليل الترجمة يبين لنا على كل حال ضرورة المبادىء المقترحة وما فيها من تعقيد فى آن واحد . ولأن المترجم الأوبرالى لا ينبغى له أبدا أن يغيرّ الإيقاع ، أو النبرة ، أو التلحين الموسيقى ، كما لا ينبغى له فى الوقت نفسه تحريف الإيقاع الطبيعى أو نماذج الارتكاز فى اللغة المستهدفة (التى ينقل إليها) ـ لهذا كله ينبغى على المترجم الأوبرالى أن يضع سطوره فى قالب موسيقى مُحكم . ولن يكون من اليسير أبدا على المترجم الحفاظ الكامل على التلحين الموسيقى ، ونقل معنى الليبرتو الأصلى بنجاح ، والمحافظة على مستواه الأدبى أو تحسينه(٣٤) .

هوامش :

(١) لكى يكون المرء متسقا مع نظام نقل حروف لغة إلى حروف لغة أخرى (وهو ما يعرف باسم system of transliteration) الذى استخدمته بالنسبة للاقتباسات الروسية الواردة فى مقالى ، سيرد اسم Shostakovich على هذه الصورة : « Šostakovič » .

(٢) **The Art of Writing Opera - librettos : Practical Suggestions,** trans. T. Baker (New York 1922), p. 33.

(٣) In Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, **the Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal,** trans. Hans Hammelmann and Ewaled Osers (London, 1961) p.18.

(٤) Dimitri Shostakovich, **Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich,** ed. Solomon Volkov, trans. Antonina W. Bouis New York, 1979, pp. 42/43.

(٥) **Dimitrij Šostakovič, " Počemu Nos?", Nos : Opera V3 -x Dej-stvijax, 10-ti kartinax (po Gogolju) (Moscow, 1930),p.4.**

وكل الإشارات إلى قصة «الأنف» مأخوذة من هذه الطبعة التى سترد فيها بعد فى هذا النص ؛ أما الترجمات الإنجليزية فقد قمت بها جميعا .

(٦) Alban Berg, " Problem of the Opera, " in Georg Büchner : **The Complete Collected Works,** Trans. Henry J. Schmidt (New York, 1977), p.393.

(٧) Quoted in Boris Schwarz, **Music and Musical Life in Soviet Russia,** 1917 - 1970 (London, 1972), p.71.

(٨) نقل إلىّ هذه المعلومات عالم الموسيقى السوفيتى بوريس م . جاروستوفسكى Boris M. Jarustovskij خلال إحدى حلقات سلسلة من المقابلات الشخصية (موسكو ١٩٧٥ ــ ٧٦) .
انظر أيضا :

B. Jorustovskij, " Vozroždenie opery,**Sovetskaja Muzyka, 39 (February 1975), p 55.**

(٩) Boris Schwarz, " Gogol :**The Nose** and Dimitri Schostakovich, Notes to the Columbia Masterworks Recording of Dimitri Shostakovich,**The Nose**(New York, 1978), p. 4.

(١٠) Joseph Addison, Richard Steele, and others, **The Spectator,** ed. Gregory Smith (London, 1964), I, 57. This quotation comes from issue No. 18 (Wednesday, March 21, 1711)Other issues written by Addison on the subject of the Italian opera in England include Nos. 5, 13, 29, and 31.

(١١) Henry Drinker, "On Translating Vocal Texts," **Musical Quarterly,** 36 (April 1950), 227.

(١٢) سوف يُستخدم المصطلحان "stressed"(مشدَّد) و "unstressed"(غير مـشـدد) لـلإشـارة إلى الارتـكـاز الـصـوتى فـحـسـب ، أما المصطلحان "accented"(مرتكز)و" unaccented "(غير مرتكز) فقد احتفظنا بهما للإشارة إلى الوزن الموسيقى musical meter .

(١٣) Frank Merkling, "Opera in English?" **Musical America,** 76 (February 15, 1956), 226.

(١٤) هامش يحيل إلى فقرة لم تترجم . لأنها غير دالة للقارىء العربى .

(١٥) هامش يحيل إلى الفقرة السابقة .

(١٦) G. F. Handel, "Ev'ry Valley Shall be Exalted," **The Messiah: A Sacred Oratorio (London, 1902), p. 7.**

(١٧) مع أنه لا توجد ترجمة إنجليزية منشورة متاحة فى الوقت الحاضر لأوبرا « الأنف » ، فإن هناك ترجمة ألمانية . انظر :

Dimitri Schostakovitsch, **Die Nose : Oper in drei Akten und einem Epilog,** translated by Helmut Wagner and Karl Heing Fussl (Vienna, 1962).

وهذه الترجمة وإن تكن جيدة فى جملتها ، فإنها لا تخلو من مآخذ . ففى النقطة التى نناقشها هنا ، على سبيل المثال ، تعد الترجمة الألمانية حرفية إلى درجة أنها لا تستطيع أن تنقل التأثير الـذى حققه شـوستاكوفيتش بالنص الروسى . فهى تتطلب أن تُغَنى ستة مقاطع منفصلة هى" ich - al - le gold " مع زخرفة لا تزين فى الأصل الروسى سوى مقطع واحد فحسب nen kro (انظر فاجنر وفوسل Wagner und Fussl ، ص ١٢٦) .

(١٨) Georges Bizet, **Carmen: Opera in Four Acts,** libretto by Henri Meilhac and Ludovic Halevy; English version, T. Baker (New York, 1895), p. 379.

(١٩) Nicolai V. Gogol, "The Nose" **The Overcoat and Other Tales of Good and Evil,** trans. David Magarshack (New York, 1957), p. 220.

(٢٠) Tyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov, tran. Constance Garnett (New York, 1976), p. 205.

(٢١) من عادة « دِنْت »Dent أن يقدِّم لكل ترجمة بتصدير ومقدمة . أما التصدير فناقش المسألة العامة للأوبرا باللغة الإنجليزية ، وتناولت المقدمة الليبرتو المترجم بوجه خاص ، متضمنة تاريخا موجزا للأوبـرا ، ونبذة عن قصـة الليبرتو ، ومناقشة المشكلات المرتبطة بترجمة النص .

(٢٢) Jarustovskij, p. 55.

(٢٣) لا توجد مثل هذه الصعوبة فى الترجمة الألمانية ، لأن Na - se ، تتألف أيضا مثل المضاف إليه المفرد no - sa فى الـروسية ، من مقـطعين (انـظر فاجـنر وفوسل Wagner and Fussl ، ص ١٣٠) .

(٢٤) Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, and Jan Svartvik, **A Grammar of Contemporary English** (London, 1972), p. 147.

(٢٥) " Translating Opera libretti "**The Dyer's Hand**(New York, 1968), p. 491.

(٢٦) من الترجمات المعاصرة الممتازة للأوبـرا التى حققت هذه الصلة الأسلوبية المراوغة بين النص والمدوَّنة ــ الترجمة التى قام بها روبرت فولفورد Robert Fulford وجيمس نـايت James Knight لأوبـرا « أورفيـوس فى العـالم السفلى » Orpheus in the Underworld ، بتكليف من مهرجان ستراتفورد الموسيقى (١٩٥٩) . وهذه الترجمة لم تنشر ، ولكنها استُخدمت على نطاق واسع فى عروض شملت كندا ، والولايات المتحدة ، وإنجلترا . والإشارة إليها هنا تمت بناء على التصريح الكريم لروبرت فولفورد .

(٢٧) المشكلة بالنسبة للترجمة الألمانية فى هذه الفقرة هى أنها زَحْمَتْ النص ، بأن وضعت كلمة مقابل نغمة موسيقية على الطريقة التقليدية . وهذا يحطم التأثير « الناتج » للتلحين الصوتى . وقد قام فاجنر وفوسل أيضا بإعادة ترتيب سلسلة الأفكـار الموجـودة فى النص الأصلى ، مشيرين إلى فكـرة « الحلم السيىء » (bö - se Träu - me) " bad dream "فى السطر الثانى بدلا من السطرين الأخيرين ، واستخدام هذين السـطرين لترديـد نقطة كـوڤاليف المبكرة عن استحالة فقدان أنف . وإعادة الترتيب هذه أمر لا يسمح به فى الترجمة الأوبرالية إلا حيثما لا تشوه معنى الليبرتو أو معنى الموسيقى . بيد أن التشويه ــ للأسف ــ يحدث هنا ؛ فحيث يذكر النص الروسى كلمة snit - sja ، تضع الترجمة الألمانية كلمة enjambment " Wahr. Sie... "(فاجنر وفوسل ، ص ١٣٣) . وإبراز هذين اللفظين على التوالى لا يعطى أى معنى حرفى ، كما أنه لا يلقى أى ضوء على معنى التلحين الموسيقى .

(٢٨) أخفقت الترجمة الألمانية فى تحقيق التركيز الموسيقى على فودكا Vodka أو على إيڤان . وحين أغفلت الإشارة إلى الفودكا على الإطلاق ، أهملت فى تقديم بديل لنظرية الحلم التى خطرت لكوڤاليف . وعلى حين يذكر النص الروسى كلمة vod - ku ، تعطى النسخة الألمانية كلمة Was - ser (فاجنر وفوسل ، ص ١٣٣) . وفكرة أن كوڤاليف قد احتسى « ماء الموسى » razor water ، عن طريق الخطأ ، لا تنقل التأثير الدرامى نفسه الذى تنقله فكرة أنه سكر من شرب (لوسيون ما بعد الحلاقة الكحولى) .

(٢٩) فى المقدمة التى صدَّر بها ترجمته لليبرتو بياف Piave : « لاترافياتا ــ غـادة الكاميليا » La Traviata (The Lady of the Camellias) : Opera in Three Acts (London, 1969), p.XII.

(٣٠) تتضمن أعـمـال « دِنْت » تـرجـمـات لأوبـرا فيـدليـو Fidelio لبتهـوفن ، و« الطروادیون » لبرليوز ، و« دون جوان » و« زواج فيجارو » لموتسارت ؛ و« أوجينى أونيجين » لتشايكوفسكى ، و« لاترافياتا » و« ريجوليتو » لڤردى . وقد نشرتها جميعا مطبعة جامعة أوكسفورد فى السلسلة التى تصدرهـا تحت عنوان :

" English Versions af Opera Libretti.

(٣١) فى تصديره لـترجمته لليبـرتو الـذى كتبه بيـتر تشايكـوفسكى وس . س . شيلوفسكى C.S. Chilovsky ، لأوبـرا « أوجينى أونيجـين » التى لحنهـا تشايكوفسكى :

Eugene Onegin : An Opera in Three Acts(London, 1975), p.7.

(٣٢) Evelina Colorni,**Singer's Italian : A Manual of Diction and Phonetics**(New York and London, 1970), p. 4.

(٣٣) Colorni, p.4.

(٣٤) قـدِّمت أجزاءٌ من هـذه المقالة ، متضمنة تحليـلا أكثر تفصيـلا للتـرجمة الألمانية ، إلى دورة من دورات الحلقة الدراسية عن الترجمة ، برنـامج فى الأدب المقارن ، جامعة تورونتو (أبريل ١٩٧٩) ، كما قُدِّمت فى الاجتماع السنوى للرابطة الكنـدية لـلأدب المقارن ، ولمؤتمـر الجمعيات العلميـة ، جامعة ساسكاتشوان Saskatchewan (مايو ١٩٧٩) . وأود أن أنوه ــ مع عرفانى بالجميل ــ بالمعونة التى قدمها س . ك . فينلى S. K. Finlay فى تحرير هذه المقالة .

فن الباليه والأدب

يحيى عبد التواب

يرجع تاريخ العلاقة بين الأشكال الأولى للأدب والحركة التعبيرية إلى نشأة الأدب نفسه ؛ فالحركة التعبيرية تسبق ظهور الكلمة المنطوقة تاريخياً . وكانت هذه العلاقة الثنائية مرتبطة بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً . وهاهى ذى عناصر الباليه المعاصر تتشابك منذ القدم . ثم تخرج الكلمة المنطوقة الملحنة عن هذا المزيج وتعود إليه مرة تلو الأخرى فى أشكال متطورة دوما عبر التاريخ . وبعد اكتشاف الكتابة اكتسب الأدب انتشاراً واسعاً . ومع تطوره الفكرى افتقد اتصاله الحى والمباشر بين السامع والراوى أو المغنى ، بحركاته وملامح وجهه ، التى تؤكد المعنى . واستعاض الأدب عن ذلك بتدخل الأديب معلقاً على الأحداث ، أو واصفاً للبيئة والشخصية ، ظاهرياً وداخلياً .

ومن ناحية أخرى ، وبوصف الرقص أهم عناصر عرض الباليه المسرحى المركب ، فإن علاقة الرقص بالدراما ترجع إلى تاريخ الإنسان البدائى . وقد أشارت د. همفرى إلى ذلك قائلة : « بدأت الدراما الراقصة فى اللحظة التى عَبَر فيها أول إنسان الفجوة التى تفصل « أنا » أو ضمير المتكلم عن « أنت » أو ضمير المخاطب » (١١ - ٢٤)(*) .

وتطورَ كلٌ من الرقص والحركة التعبيرية إلى أن بلغا أوجهما فى فن الباليه . وكان أول عرض للباليه مرتبطاً بعمل أدبى . وسنتعرض لظاهرة ارتباط عروض الباليه بالأدب فيما بعد بالتفصيل .

إن علاقة فن الباليه بالأدب لا تقتصر على اعتماد قصة عرض الباليه على أصل أدبى ، وإن كان هذا الجانب هو الأهم . ولذلك ، فسوف نتناول بإيجاز بعض الجوانب الأخرى ، ثم نخصص المساحة الكبرى من هذا العمل لهذه الظاهرة المهمة .

وأول ما نتناوله هو علاقة الأدباء بفن الباليه بعيداً عن استعمال أعمالهم الأدبية فى عروض الباليه . ففى الربع الأول من القرن التاسع عشر اهتم بعض الشعراء والأدباء بالكتابة عن الباليه . ويعد أبرزهم الكسندر بوشكين ، الشاعر الروسي المعروف . ومن كتاباته الكثيرة نأخذ مثالاً واحداً ، بل بيتاً واحداً من الشعر من روايته الشعرية « يفجينى أنيجين » التى كتبها فى الفترة من عام ١٨٢٣ وحتى عام ١٨٣١ . والبيت على لسان الشاعر ، وفيه يتحدث عن البالرينا أفدوتيا إيستومينا التى نشرت الرومانتيكية فى الباليه الروسى . فيقول الشاعر وهو يصف أداءها لحركة الكابريول(**) :

فى تحليقها بالروح
تضرب ساقا بساق

وهو أشهر بيت شعر عن الباليه . وبلغت شهرته أن صدر كتاب عن الباليه بالروسية يحمل اسماً مكوناً من الشطر الأول من هذا البيت . أما الأديب ن. ڤولكوڤ فلم يقتصر على مجال الكتابة عن الباليه ، بل إنه أعد أكثر من سيناريو ناجح للباليه .

وبارتباط عروض الباليه بالسيناريو بوصفه عملاً أدبياً ، كان الأدب هو أول ما يؤثر فيها من حيث نوعه . ومثال ذلك : الملحمى :

(*) الرقم الأول بين القوسين يدل على رقم المرجع فى ثبت المراجع ؛ والرقم الثانى يدل على رقم الصفحة فى المرجع .

(**) كابريول : من الفرنسية : cabriol : قفزة ؛ وفيها تضرب إحدى الساقين = الساق الأخرى من أسفل . (جميع مصطلحات الباليه من أصل فرنسى ، وتستعمل بنطقها فى جميع اللغات ؛ إذ لاتترجم إلا إلى شرح مطول) .

« مشاعل باريس » (*) ، والشاعرى : « شوبينانا » ، والدرامى : « لاورينسيا » وغير ذلك . ونادراً ما نجد مثل هذه الأمثلة المحددة للنوع ، أو على الأصح التى تعكس النوع السائد . فعادة ما يكون هناك تداخل بين نوع وآخر فى العرض الواحد : شاعرى ــ ملحمى : « زهرة الصخر » ، أو ملحمى ــ درامى : « سبارتاك » ، وهكذا

وأحياناً نجد استعارة لتسمية أكثر من نوع يعد خاصاً بالأدب ، مثل : باليه ــ قصيدة : « نافورة باختشى سراى » ، أو باليه ــ رواية : « الأوهام الضائعة » ، أو باليه ــ قصة : « سندريللا » وغيرها .

وقبل أن نبدأ فى تناول علاقة موضوع الباليه بأصول من الأدب ، نشير إلى أنه من المعروف أن هناك عروض باليه بلا موضوع على الإطلاق ، وإن كانت الصفة الأغلب هى العروض ذات الموضوع . وسنركز الاهتمام على هذه الأخيرة . وأيضاً فإن العروض غير ذات الموضوع تحوى مضموناً كذلك . فما علاقة المضمون بالموضوع فى عروض الباليه ؟

ودون الخوض فى تفاصيل ، سنبين هذه العلاقة فى عرضين للباليه ، لكل منهما موضوع ، وهما أكثر شهرة من غيرهما لقارىء العربية .

من البديهى أن المضمون أكثر شمولية من الموضوع بصفته أكثر تحديداً . فباليه « جيزيل » لا يعدو موضوعه أن يكون دراما عاطفية ، فى حين يتسع مضمونه بوصفه دراما رومانتيكية عن الحب الذى يرقى بالإنسان وينقيه من الأنانية والقسوة . وكذلك باليه « بحيرة البجع »(**) فهو من ناحية الموضوع ليس إلا قصة أطفال ساذجة . أما من ناحية المضمون ، فهو قصيدة راقية عن الإخلاص للمثل العليا ، وعن الحب الذى يتغلب على الموت .

إننا بقولنا « باليه ذو موضوع يعتمد فى أصله على الأدب » ، لا نكون بذلك قد حددنا ما نحن بصدده بدقة . فللأدب معنى يتسع لا للأعمال التى كتبها الأدباء فحسب ، بل إن المسرحية والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية تدخل فى معنى الأدب بشكل أو بآخر . ولذلك فنحن نحدد أولاً أننا نتناول فى الأساس أعمالاً تعتمد على مصدر أدبى لأدباء معروفين . ثانياً ، سنقتصر على تلك العروض التى تعد مهمة فى مجالها . ثالثاً ، سنذكر الباليه فى أول عرض ناجح له ، ولن نتعرض له ــ فى الأغلب ــ فى عروضه الناجحة التالية . وسنشير إلى الأعمال التى نستثنيها من صفة النجاح فى حينه ، إذا ما وجدنا ذكرها ضرورياً . رابعا ، ننوه بأن المعلومات والمادة التى استقيناها محدودة بما أتيح لنا الحصول عليه

والعلاقة الأكثر وضوحا ومباشرة بين عرض الباليه والأدب ، التى نعدها مدخلا للموضوع الأساسى فى هذا العمل ، هى أن « ليبريتو » الباليه أساسه الكلمة ، وأنه من هذه الناحية يعد نوعا من أنواع الأدب . غير أن الليبريتو يتناول ما يتم مشاهدته فى عرض الباليه فى إيجاز وفى صياغة أدبية لا غير ؛ أى أنه يعتمد فى قراءته على وجود عرض الباليه نفسه .

أما العلاقة الأعمق بين فن الباليه والأدب ، أو بالأحرى عرض الباليه والعمل الأدبى ، فتكمن فى البناء الدرامى ، الذى يتحدد أساسه فى سيناريو الباليه ، الذى يأتى قبل الموسيقى وقبل الكوريوجرافيا .(*)

والبناء الدرامى مصطلح مشتق من الدراما . والدراما فى الأصل ، هى صفة للحدث ، وإن كان المنظرون يختلفون عند البحث عن أصل الحدث فى الباليه ؛ فالبعض يعدونه فى السيناريو ، والبعض الآخر فى الموسيقى ، وغيرهم فى الكوريوجرافيا فقط . وقد اقترح سلانيمسكى تناول هذه العناصر فى وحدة واحدة ، وقوَّم ب. جوسك ذلك قائلاً : « وكان ذلك بدعة جديدة فى علم المسرح ، وَضَعَتْ بداية للطريقة المعاصرة لدراسة عروض الباليه ، وبالأحرى : دراسة بنائها الدرامى » (١ - ٩)(**) .

وسوف نتناول العلاقة بين عروض الباليه والأعمال الأدبية فى محاولة لتفسيرها ، مبينين النقاط التى يتم فيها اللقاء بينهما . ونبدأ بعرض تاريخى لتطور الظاهرة ، فنشير إلى بدايتها ، وفترات ازدهارها ، وضمورها ، ثم عودتها للازدهار مرة أخرى . وسنخصص للتحليل جزءاً كبيراً من العمل ، نحاول فيه إلقاء الضوء عليها من الناحية النظرية . ونختتم العمل بالملاحظات التى أتيح لنا التوصل إليها فى حدود المادة المتاحة .

وهذا العمل لا يسعه أن يستوفى كل جوانب الظاهرة ، بل لا يدعى قدرة على استنفاد أى جانب منها ، وإنما هو مشاركة من أجل مزيد من التوضيح والفهم ، اعتماداً على ما تم التوصل إليه فى الأعمال السابقة ومقارنتها بعضها ببعض ، وبالمادة التاريخية .

* * *

ارتبط فن الباليه بالأدب منذ اليوم الأول لتاريخه ؛ إذ إن أول عرض باليه فى التاريخ كان « باليه الملكة الكوميدى » ، الذى عرض بفندق « بوربون » فى باريس فى ١٥٨١/٨/١٥ . أما لماذا سمى « بالكوميدى » ، فالكلمة فى ذلك الوقت كانت تعنى « درامى » . وهو درامى لأن أساس موضوعه مقتبس من « الأوديسا » لهوميروس . موسيقى دى بوليو ، وسالمون ، وشعر لاشينيه ، وإخراج بلتزاردى بوجوايو . وقد اشترك فى أدائه رجال البلاط . وكان العرض يحوى الكلمة والموسيقى والغناء والمشاهد الدرامية . غير أن هذا الارتباط بين

(*) « مشاعل باريس » هو الاسم المترجم عن الإنجليزية . وهو غير مطابق لأصل اسمه فى الروسية . والمقصود « جحيم باريس » . والخطأ ناتج عن عد الكلمة الأولى جمعاً وهى مفرد .

(**) « بحيرة البجع » خطأ آخر فى التعريب . فالبجع طائر كبير المنقار قبيح المنظر . والأصل هو « بحيرة التم » ، فالتم طائر صغير المنقار ، طويل الرقبة ، جميل المنظر .

(*) الكوريوجرافيا : من الفرنسية Choreographie : مجمل أنواع الرقص ، وكل ما يقدم فى عرض الباليه من رقص وحركة تعبيرية .

(**) المقالة الافتتاحية لكتاب سلانيمسكى يقول جوسق إنه كان شاهد المخطوطة الكتاب فى الأربعينيات ، وإن أحداث الحرب العالمية الثانية هى السبب فى تعطيل ظهور الكتاب حوالى ٣٥ عاماً . (١ - ٦) .

فن الباليه والأدب تعرض للوهن والضعف والانفصال ، ثم عاد مرة أخرى فى ظروف وأشكال مختلفة ، عبر التاريخ .

ومن الصعب ، بل من المستحيل ــ عملياً ــ تتبع هذه العلاقة بدقة ؛ إذ إن فن الباليه انتشر عبر القرون الأربعة لتاريخه فى بلاد متعددة . والحقيقة أننا فى غير حاجة إلى ذلك ؛ ولذلك يكفينا ــ هنا ــ إعطاء الملامح الرئيسية للعلاقة بين فن الأدب والباليه ، مؤكدين الأساسى والجوهرى فيها . وبادىء ذى بدء نعترف بصعوبة تحقيق هذه المهمة المحدودة .

فحداثة علم تاريخ الباليه ، لم تعط ــ بعد ــ إمكانية الوصول إلى بلورة نظريات تشمل أهم ظواهر هذا الفن . إن الأعمال القيمة الأولى فى مجال تاريخ الباليه بدأت تصدر منذ عشرينيات هذا القرن ؛ ففى فرنسا ــ على سبيل المثال ــ ظهر « باليه البلاط حتى بينسارد ولوللى » عام ١٩١٤ ؛ وفى ألمانيا ظهر « مجموعة مقالات » عن الباليه فى ميونخ عام ١٩٣٦ ، وفى إنجلترا ظهر «الكتاب الكامل للباليهات» عام ١٩٣٧ ؛ وفى أمريكا ظهر « الباليه فى أمريكا » عام ١٩٤٩ ؛ وفى الدنمارك ظهر « الباليه الملكى الدنماركى » عام ١٩٥٥ .

أما بالنسبة لنظريات فن الباليه ، فإنه نظرا لتعدد اللغات التى صدرت بها الأعمال التاريخية ، وندرة ما ترجم منها إلى لغات أخرى ، ما زالت فى مرحلة التكوين . وقد دفع ذلك باحثة مثل ل . لينكوفا فى نهاية السبعينيات إلى القول ، فى حديثها عن البناء الدرامى للباليه : « يصعب تحليل عرض الباليه بالنسبة للحالة المعاصرة لنظريات الباليه ؛ فحتى الآن لم يتم ــ نظريا ــ استيعاب مجموعة من الظواهر الأساسية لفن الكوريوجرافيا ، كما أنه ليس لها معنى اصطلاحى مستقر . ولذلك،ففى أثناء التحليل لابد من تحديد المصطلحات وتعميم الوقائع المشتتة نظريا وتفسيرها . وكل ذلك يعقد الحديث عن البناء الدرامى للباليه » (٩-٥٥) .

وقد يكون الحال قد اختلف قليلا بعد سنتين فقط منذ ذلك التصريح ، وأقصد بذلك صدور موسوعة « الباليه » السوفيتية ، فى موسكو باللغة الروسية عام ١٩٨١ . فقد حاولت الموسوعة ــ بالاستعانة بمجموعة ضخمة من المتخصصين ــ سد هذه الثغرة . وبالرغم من توحيد المصطلحات داخل الموسوعة نفسها ، تظل هذه المصطلحات غير موحدة مع بعض المطبوعات التى صدرت قبلها ، بل بعض الكتابات التى صدرت بعدها كذلك . ونظرا لتركيز الاهتمام بالعروض السوفيتية ، فقد اهتم المنظرون السوفيت بمعالجة هذه الظاهرة فى أعمالهم بشكل أساسى .

وفى عملنا هذا استعنا بمجموعة من الأعمال المنشورة باللغة الروسية ، ومنها الموسوعة المذكورة(*) ، وعمل واحد مترجم إليها من اللغة الفرنسية . وكذلك عمل واحد معرب عن الانجليزية.وكان دليلنا فى اختيار هذه الأعمال ، هو البحث عن العناصر التى تجمع بين فن الباليه والأدب . وهى عناصر تكوين البناء الدرامى ، وتشابه الاتجاهات الفنية ، وصيغة العمل الفنى . . الخ .

كتب فيكتور فانسلوف فى عام ١٩٨٠ يقول :

« الباليه : دراما ، مكتوبة بالموسيقى ، ومجسدة بالكوريوجرافيا ». (٥-٩) .

فما مدى صحة هذا التعريف ؟ وكيف يمكن أن يكون مفيدا لنا ؟ وهل ينطبق هذا التعريف على فن الباليه فى أى زمان وفى أى مكان وفى أى شكل من أشكال العرض ؟ ويمكننا أن نستعين ــ هنا ــ بحقائق التاريخ .

ونشير إلى أننا سوف نتتبع هذه المفاهيم دون أن نتوقف عندها إلا فيما يفيد هدفنا ، ألا وهو رسم صورة للعلاقة بين فن الباليه والأدب . كما أننا سنأخذ فى الحسبان عنصر التقسيم التاريخى لتطور فن الباليه .

***

اقتصر فن الباليه طوال قرن من الزمان ــ منذ تاريخ أول عرض ــ على كونه فواصل راقصة كانت تؤدى فى الأوبرات أو عروض المسرحيات ، حيث كان ارتباط هذه الفواصل ضعيفا بموضوع أى منها . أما هذه الموضوعات فلم تكن تتعدى أعمال الخيال والخرافات .

ومن ناحية موضوع فواصل الباليه فى ذلك الوقت ، فإن قليلا منها كان ذا موضوع خاص به ، ومن ثم تبرز ظاهــرة أنه لم يكن لفن الباليه ارتباط بالموضوع طوال هذه الحقبة .

وإذا كان البناء الدرامى غير مرتبط بموضوع فإنه حتى ذلك الوقت لم يكن هناك ــ أيضاً ــ ما يمكن أن نسميه بناء درامياً فى تلك الفواصل . وكذلك كان الحال بالنسبة لموسيقى هذه الفواصل .

أما العرض التاريخى الثانى بعد « باليه الملكة الكوميدى » فهو (الكوميديا ــ باليه) « المزعجون ».وقد عرض فى باريس ــ أيضاً ــ عام ١٦٦١ . أما مؤلفو العرض فهم الكاتب جان بابتيست موليير ، والموسيقار جان بابتيست لوللى ، والكوريوجرافى بيير بوشان . والطريف أن الثلاثة ــ بصرف النظر عن تخصصاتهم ، كانوا يعشقون الرقص ومارسوه أمام الجماهير .

ويعد هذا العرض تاريخاً لظهور البناء الدرامى فى فن الباليه ، وكذلك فى موسيقاه .

فهل كان هذا العمل وليد صدفة جمعتهم فى قصر لويس الرابع عشر ؟ أم أن هناك سبباً موضوعياً وراء ظهوره ؟ الواقع أن تفسخ العروض التى كانت تقدم فى هذه الفترة ، وصل بها إلى حد جعل كثيراً من الأطراف يهتمون بحالة فن الباليه . ونتاجاً لمحاولات متعددة للتخلص من فخامة الباروك وزخارفه ، اتجهت الفنون ــ ومنها الباليه ــ بالتدريج ، إلى معايشة العصر ، والسير مع الاتجاه الجديد : الكلاسيكية . وكان من خصائصها إخضاع التفاصيل المتعددة لمنطق عام واحد ؛ فكان إنشاء أول مدرسة رقص أكاديمية فى العام نفسه (١٦٦١) لإخضاع تدريس الرقص لمنطق واحد . وكان هذا العرض لإخضاع فن الباليه وموسيقاه لمنطق البناء الدرامى . وتبع هذا العرض عرض آخر للمؤلفين أنفسهم وفى الصيغة نفسها (كوميديا ــ باليه) ، وهو « زواج بالإكراه » ١٦٦٤ .

ويعد الحدثين المهمين المرتبطين بالأدب فى تاريخ الباليه (فى ١٥٨١

(*) كانت هذه الموسوعة أيضاً دليلاً لنا فيما يتعلق بالنسق التاريخى لتطور بعض الظواهر . وسنكتفى بالإشارة إليها حين يخرج استخدامنا لها عن إطار الاستعانة بها بغرض التدقيق .

و١٦٦١) ، نجد أن الحادث المهم الثالث ــ أيضا ــ مرتبط بالأدب ؛ ونقصد به العرض الذى يعد تأريخاً لانفصال فن الباليه عن الفنون الأخرى ، ومنها الكلمة . والعرض اسمه « هوراس » ، للكاتب الفرنسى بيير كورنى (عام ١٧٠٨) .

ثم كان الاتجاه نحو تأكيد (استقلالية فن الباليه) من سمات عصر التنوير ؛ وقد شارك فى الدعوة إلى ذلك فلاسفة هذا العصر . ومن الأعمال الأدبية المهمة فى تلك الحقبة بالنسبة لتاريخ فن الباليه استخدام رواية ميجيل دى سرفانتس « دون كيشوت » عام ١٧٤٠ . وهذا دليل آخر على أن تعضيد فن الباليه باستخدام الأعمال الأدبية ذات البناء الدرامى المحكم كان اختياراً مفيداً .

وقد شارك فى هذه الحركة موسيقيون يعدون من أفذاذ عصرهم . وأهمهم هاندل ، ورامو الذى أبدع نوعاً جديداً من عروض الباليه ، أطلق عليه اسم « أوبرا ــ باليه » ؛ وكان أول عرض من هذا النوع قد قدم فى عام ١٧٣٥ .

ثم جاءت الجهود المتعددة ، العملية والنظرية ، من قبل علمين من أعلام فن الباليه هما : دومينيكو أنجيولليني وجان نوڤير ، فأصدر الثانى كتاباً يعد الأول من نوعه فى تاريخ الباليه ، وهو « رسائل عن الرقص والباليه » . وصدر فى باريس عام ١٧٦٠ . وقد أكد فيه أهمية الأدب بالنسبة للباليه ، مطالبا بضرورة أن يكون الباليه ذا موضوع ، وله أساسه من البناء الدرامى . (١٠-٦١) . وفى العام الثانى مباشرة (١٧٦١) ، أبدع انجيولليني باليه « دون جوان » موسيقى كريستوف جلوك .

وكان من أهم تأثيرات البناء الدرامى للأدب على فن الباليه فى هذه الحقبة ، استحداث نوع جديد من الرقص أطلق عليه اسم رقص الحدث (Pas d'action) . وبذلك انفصل فن الباليه نهائيا بوصفه فنا قائماً بذاته .

والواقع أن الأدب ، بتأثيره على البناء الدرامى للباليه ، قد أدى بدوره إلى تأثير هذا الأخير على البناء الدرامى للموسيقى ، فألف موتسارت الموسيقى الوحيدة التى كتبها للباليه ، وكان ذلك لباليه « اللاهون » عام ١٧٧٨ ، وأضاف فيه الاستعمال الواسع لرقصات موجودة فى الحياة . وكان هذا هو الطريق نفسه الذى سلكه كل من فن الموسيقى السيمفونية وفن الأوبرا ؛ بل إن ذلك قد تمخض عن إبداع باليه « فتاة ساءت رعايتها » ١٧٩٨ تصميم جان دوبرفال ؛ وهو أقدم باليه مازال يعرض حتى الآن .

وبانتهاء القرن الثامن عشر تبدأ الكلاسيكية فى الاضمحلال لتحل محلها الرومانتيكية . وقبل أن ننتقل إلى القرن التاسع عشر ، يجدر بنا التذكير بأنه منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر أخرجت عدة باليهات على أساس مصدر أدبى . ومنها على سبيل المثال : « بجماليون » (١٧٤٨) لأوڤير ، و « أنطونيو وكليوباترا » (١٧٧٦) و« ماكبث » و« روميو وجولييت » ١٧٨٥،و « هاملت » (١٧٨٨) لشيكسبير .

* * *

إذا كانت الرومانتيكية ، بوصفها اتجاها فى الفن ، قد ظهرت فى أوروبا فى نهاية القرن الثامن عشر ، فإن تأثيرها على فن الباليه قد تأخر قليلا . ولقد سادت فى الفن فى عصر الكلاسيكية الأمثلة العليا للعصر القديم . وجاءت الرومانتيكية تحمل الاهتمام بالأمثلة العليا للعصور الوسطى والمعاصرة ، كما اهتمت بالعالم الداخلى للإنسان . ومن هذا المنطلق كان شيكسبير واحدا من الذين استلهمت أعمالهم فى تلك الحقبة . ويعد إخراج باليه « عطيل » (١٨٠٨) دليلا على تأثر فن الباليه بالتغيرات الجديدة .

أما السمات العامة لهذه الحقبة ، فهى إثراء فن الباليه بموضوعات تقابل ما بين الحقيقة والخيال . كما تأكد الباليه ذو الموضوع من حيث هو جانب أساسى فى فن الكوريوجرافيا .

وبالرغم من أن ديدلو قد أدخل فن الرقص فى عصر الرومانتيكية فى العشرينيات من القرن التاسع عشر ، إلا أن الرومانتيكية فى الباليه قد تأكدت فى مسرح الباليه فى الحقبة من الثلاثينيات إلى الخمسينيات منه .

والجدير بالذكر ، أنه بالإضافة إلى ظاهرة تعدد عروض الباليه التى تعتمد على الأعمال الأدبية فى القرن التاسع عشر ، كان تأثير ظاهرة الموسيقى يتعاظم فى تطوير هذا الفن فى هذه الحقبة حتى نهاية الخمسينيات . أما عروض الباليه التى اعتمدت على الأدب فمثل : « روسلان ولودميلا » (١٨٢١) و « أسير القوقاز » (١٨٢٣) لپوشكين ، و « أوندينا » (١٨٢٥) لدى لاموت ، و « العاصفة » (١٨٤٤) لشيكسبير . وبالرغم من القيمة العالية للأعمال الأدبية الأصلية ــ لم يكن لهذه الأعمال التأثير والنجاح الذى حققته عروض لم تعتمد على الأدب ، مثل : « الحورية » (١٨٣٢) ، و « جيزيل » (١٨٤١) .

ويرجع ذلك لأكثر من سبب :

السبب الأول أن تأثر فن الباليه بالرومانتيكية كان له طابع خاص ؛ فكان الاهتمام يرتكز على إبراز التناقض بين الخيالى والواقعى . وقد تمثل ذلك فى الشخصيات الخيالية (الحورية وطيف جيزيل) ، وتحقق بذلك التصادم المطلوب بين الأحاسيس المتأججة ؛ وهو من علامات الرومانتيكية .

والسبب الثانى هو أن الاتجاه الرومانتيكى فى موسيقى الباليه ، كان ينحو نحو التشكيل فى القالب السيمفونى . وقد وافق ذلك إمكانية تحريك المجموعات الراقصة من الحوريات والأطياف ، وتطوير تشكيلاتهم ورقصاتهم بحسب القالب السيمفونى .

والسبب الثالث هو أن انعكاس كل ما تقدم قد تبلور فى أكثر الأشكال مناسبة للشخصيات الجديدة وهو الوقوف على أطراف الأصابع والتحليق . وحققت الكوريوجرافيا نجاحاً يضاف إلى ما سبق ، وهو المزج العضوى بين عنصريها : الرقص والبانتوميم . وقد برز ذلك فى كل من « الحوريات » و« جيزيل » أكثر من أى باليه آخر .

والواقع أن هذه الأسباب الثلاثة ليست كافية لتفسير التقليل النسبى لدور الأدب فى تطوير البناء الدرامى لعرض الباليه . ذلك أن التوحيد المحكم بين الموضوع والموسيقى والكوريوجرافيا ، هو السر الحقيقى لتفوق هذين العملين .

ومن ثم لم تكن الأعمال الأدبية التى اعتمدت عليها بعض عروض

الباليه هى السبب المباشر للنجاح أو الفشل . وإنما الأسلوب الذى تمت به صياغة العمل الأدبى فى قالب سيناريو للباليه ، والأسلوب الذى تمت به صياغة الموسيقى للعرض ، وأخيراً ، أسلوب صياغة اللغة الكوريوجرافية ، والتناسق بين هذه الصياغات ، كل ذلك فى وحدة واحدة ، كان السبب والنتيجة فى الوقت نفسه .

وبالإضافة إلى كل ذلك فإن السيناريو المعد لكل من « الحورية » و « جيزيل » قد بلغ فيه إحكام البناء الدرامى مبلغا لا تقل قيمته عما هو عليه فى العمل الأدبى الجيد .

* * *

يعد باليه « جيزيل » هو قمة تطور الباليه الرومانتيكى . وبه استنفد فن الباليه ما يمكن اكتسابه من الرومانتيكية . ذلك أن حرية التعبير الموسيقى فى القالب السيمفونى كانت قد أخذت تتطرف بحثاً عن أشكال مناسبة للأعمال الجديدة ، ولكنها ضلت الطريق ، وفى النهاية انتابتها حالة من الجمود . وكذلك كان الاهتمام بالموضوع الخيالى والغريب قد بلغ أوجه ، وبدأ الانحسار عنه إلى موضوعات أقل غرابة وأقل قيمة فى بنائها الدرامى .

وانحسرت الرومانتيكية عن فن الباليه بعد فترة استمرت حوالى ثلاثة عقود . على حين استمرت الأعمال الرومانتيكية الناجحة فى ريبرتوار مسرح الباليه ، بل مازالت كل من (« الحورية » و « جيزيل ») تعرض حتى الآن .

وكان رد الفعل الطبيعى ، هو عودة الباليه إلى الأدب ــ مرة أخرى ــ يستقى منه الموضوعات المحكمة من حيث البناء الدرامى بعد بعض التجارب الفاشلة . وبعض هذه الأعمال هى : « القرصان » ١٨٥٦ لبايرون ، و « الحصان الأحدب » ١٨٦٤ ليرشوف ، و « السمكة الذهبية » ١٨٦٧ « لبوشكين » ، و « كوبيليا » ١٨٧٠ لهوفمان ، وأعمال أخرى .

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر بدأ فن الباليه يفقد استقلاليته ، وتحول إلى ملحق لفن الأوبرا . وفى بريطانيا ــ على سبيل المثال ــ أصبح فن الرقص أسيراً للحفلات الموسيقية الاستعراضية . وفى البلاد الأوربية الأخرى غلب الطابع الاستعراضى على الفن نفسه . وفى هذا المجال ، تعالت الإيقاعات الحماسية فى الموسيقى المصاحبة لهذه الاستعراضات ، وانتهى البناء الدرامى لعرض الباليه إلى التدهور . وكان من مظاهر ذلك ، استخدام مؤلفات موسيقية لأكثر من موسيقار فى العرض الواحد ؛ بل إن بعض هذه الموسيقات برقصاتها الاستعراضية كانت تكرر فى أكثر من باليه .

ولم ينجح اللجوء إلى الأعمال الأدبية فى إنقاذ فن الباليه من أزمته التى استمرت حتى بدايات القرن العشرين . وبالرغم من ذلك ، فقد تم الحفاظ على فن الباليه داخل عروض فن الأوبرا . ومثال ذلك مشاهد الباليه فى كل من أوبرا « فاوست » ، و « إيڤان سوسانى » و « روسلان ولودميلا » و « الأميرإيجور » .

واستثناء من ذلك ، كان حال الباليه فى روسيا . ففى الوقت نفسه - أى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر - ظهرت صيغة جديدة لعروض الباليه (الباليه الكبير) أو (الباليه الأكاديمى) ؛ ويتميز بالتعبير عن الموضوع فى مشاهد بانتوميمية ، وبتعميم أحاسيس الشخصيات الرئيسية بأسلوب شاعرى ، عن طريق استخدام مجموعات الرقص الكبيرة .

لقد استطاع ماريوس بتيباوليف إيڤانوف ، بالتعاون مع بيوتر تشايكوفسكى ، إبداع بناء درامى قوى لعرض الباليه ، معتمدين على موضوع بسيط جيد الإعداد بما يتلاءم مع إمكانات عرض الباليه ، ومع الموسيقى السيمفونية المعبرة درامياً عن الأحداث ، آخذين فى الاعتبار إمكانات وسائل التعبير الكوريوجرافية فى خلق صورة فنية معبرة ، باستخدام التقابل بين الجمل المركبة وبين الفرد والجماعة .

وقد تجسد ذلك كله فى « الجمال النائم »(*) ١٨٩٠ ، و « كسارة البندق » ١٨٩٢ ، و « بحيرة البجع » ١٨٩٥ . وسار جلازونوف على طريق تشايكوفسكى ، وكان باليه « باياديركا » هو آخر الباليهات الأكاديمية .

وقد اعتمد باليه « بحيرة البجع » على أسطورة ، و « كسارة البندق » على قصة لهوفمان ، و « الجمال النائم » على قصة ل س. بيرو ، و « باياديركا » على مسرحية « شاكونتالا » لكاليداس .

وعلى مشارف القرن العشرين ، استنفد « الباليه الأكاديمى » قيمته الجمالية ، وبدأ الإحساس بالحاجة إلى إعادة النظر فى فن الباليه .

* * *

إن بانوراما فن الباليه فى القرن العشرين عريضة ومتشعبة ومتداخلة خطوطها . ومن الصعب أن نحدد فيها حدوداً وبلاداً أو فواصل زمنية حادة ، أو حتى اتجاها فنياً مكتملاً وقائماً بذاته ؛ فكل ذلك يتداخل فى سيمفونية صاخبة الألوان . وبالرغم من ذلك ، سنحاول هنا ــ دون دخول فى التفصيلات ــ تتبع الخيط نفسه الذى تتبعناه فى الحقب السابقة .

ونبدأ بتقرير أن القرن العشرين له ملامحه المختلفة عما سبقه ، بالنسبة لفن الباليه . وهذه الملامح لا تنحصر ــ فقط ــ فى هذه البانوراما المعقدة ، وإنما تتميز باتجاه واضح المعالم نحو تخليص هذا الفن مما أصابه فى أوربا بأسرها ، وكذلك ما أصاب الباليه الأكاديمى فى روسيا .

إن تذبذب الباليه فى الاقتراب من الموضوعات الأدبية والبعد عنها ينتهى بظهور « دون كيشوت » سرفانتس ١٩٠٠ فى روسيا على مشارف القرن العشرين . ومع انتهاء الاتجاهات الفنية المحدودة والقصيرة العمر ، نجد الاهتمام بالبعد القومى فى كل بلد . وبدلاً من موسيقى صاخبة تصاحب رقصاً استعراضياً ، نجد موسيقى سيمفونية جادة، تتجسد فى أشكال كوريوجرافية جديدة تماماً ، ويمليها واقع تطور الحياة والفنون .

وكما كانت روسيا حافظة للباليه وموسيقاه فى نهاية القرن ١٩ ، كذلك بدأ منها ــ على وجه التحديد ــ خطوات التطوير ؛ وكان ذلك على يد ميخائيل فوكين . لقد ابتدع فوكين صيغة جديدة ، تعد بحق صيغة القرن العشرين لعروض الباليه ، وهى الباليهات ذات الفصل

(*) « الجمال النائم » هو التسمية الشائعة للباليه فى العربية ، بسبب ترجمة الاسم من غير اللغة الأصلية (الروسية) . والاسم الأصلى « الجميلة النائمة » .

الواحد . لقد كانت هذه الصيغة الجديدة شكلاً تجريبياً ، ومعملاً خصباً أجرى فيه هو وغيره كثيراً من البحوث . وقد أسهم هو نفسه بباليهات من هذا النوع ، مثل « شوبينانا » ١٩٠٨ ، و « شهر زاد » ١٩١٠ من وحى ألف ليلة وليلة ، فى حين استمر جورسكى بعد باليه دون كيشوت فى تقديم أعمال متعددة الفصول ، فقدم « سلامبو » ١٩١٠ عن قصة « ل. ج. فلوبير » .

لقد كانت حركة التجديد فى الباليه متعددة الجوانب ، ولم تكن حركة منعزلة عن الواقع . ففى وطن فوكين ، صاحب المبادرة ، وجدت أفكار مجموعة « عالم الفن » ، وأشعار بلوك ، والإخراج المسرحى الجديد لما يرهولد . . الخ .

وسنحاول تناول كل عَقْدٍ من عقود القرن العشرين ، برغم عدم دقة مثل هذا التقسيم ؛ إذ إن سرعة التغيير وتباينه فى أماكن مختلفة ، وغزارة الأعمال المنتجة ؛ كل ذلك ، يتطلب تحديدا زمنيا ومكانيا أدق كثيرا . ولايخفى أن هذه المهمة تخرج عن حدود هذه الدراسة .

وهكذا ، فبالإضافة إلى ما تقدم ذكره من عروض،كانت هذه هى أهم أحداث العقد الأول : لقد اتسم هذا العقد باستخدام موسيقى غير معدة خصيصا للباليه . وهذا الاتجاه يسمى بسمفنة الرقص (أى جعله سيمفونيا) . وإذا كان هذا الاتجاه قد بدأ يتجلى فى القرن التاسع عشر منذ الباليه الرومانتيكى : « الحورية » و « جيزيل » والباليه الأكاديمى : « بحيرة البجع » ، فإنه ـ مع ذلك ـ لم يكن يتعدى بعض مشاهد من الباليه المتعدد الفصول ، فى حين شمل العقد الأول من القرن العشرين عروضا بأكملها من الصيغة الجديدة ذات الفصل الواحد .

وقد ارتبط ذلك بتغيير فى الصيغ التقليدية للمكونات الراقصة داخل العرض نفسه ، فبدأت تختفى فى العروض ذات الفصل الواحد صيغتا البادى دو pas des deux(*) والجران با Grand pas(**) وحل محلها وسائل كوريوجرافية أكثر تعبيرا ، امتزج فيها الرقص بالتعبير بالجسد وبالوجه . كما أضيف إلى حركات الرقص نفسها حركات أكثر تحررا ، كان وراء نشرها فى العالم الراقصة الأمريكية ايزادورا دونكان . وكذلك ظهرت أشكال متعددة مستوحاة من الرقص الشعبى .

وقد أثر ذلك أيضا فى الموسيقات التى كانت تعد لبعض عروض الباليه الأخرى ، فنما بناؤها الدرامى فى التصوير ، واستخدمت وسائل تعبيرية وتأثيرية جديدة ، تلائم المتطلبات المتباينة فى ذلك الوقت .

وبالإضافة إلى انتشار هذه الملامح الجديدة وتطورها ، أخذ فن الباليه ينتشر فى العالم كله ، وارتبط ذلك بشكل أساسى بمواسم الباليه الروسى ، التى أقامها سيرجى دياجيليف فى باريس منذ عام ١٩٠٩ وامتدت حتى عام ١٩٢٧ . وارتبط هذا الانتشار ـ أيضا ـ بالجولات الفنية التى قامت بها الراقصة الروسية أناپافلوفا فى أنحاء العالم .

ومن الأعمال المهمة التى قدمها مسرح فن الباليه فى العقد الثانى « بتروشكا » ١٩١١ عن شخصية فى الأدب الشعبى الروسى ، تشبه شخصية الأراجوز فى أدبنا الشعبى ، و « دافنس وخلويه » ١٩١٢ عن أسطورة يونانية قديمة ، و « فرانشيسكا اريمن » ١٩١٥ عن « جحيم » دانتى من « الكوميديا الإلهية » . وهو أول عرض من فصل واحد يتناول عملا أدبيا . وكان ذلك إضافة إلى هذه الصيغة الجديدة .

إن عملية انتشار فن الباليه فى العالم ـــ التى بدأت فى العقد الثانى من هذا القرن ـــ بدأت تظهر نتائجها فى العقد الثالث . وأصبحت بانوراما الباليه فى العالم لها شكل أعقد تركيبا على نحو لايقارن فى تاريخ الباليه السابق كله . لقد ظهر اتجاهان حديثان فى الرقص : المودرن(*) Modern ؛ وصاحبة هذا الاتجاه هى (مارتاجراهام) الأمريكية ؛ وحركات الرقص الإيقاعية ، وصاحبة هذا الاتجاه هى (مارى ويجمان) الألمانية . وفى كل بلد ظهر مزيج خاص فى فن الرقص ، نتيجة تداخل التقاليد القومية فى الرقص مع أحد هذين الاتجاهين أو كليهما . وذلك بالإضافة إلى تقاليد الرقص الكلاسيكية التى انتقلت وانتشرت فى بعض هذه البلدان .

وإذا حاولنا تحديد الملامح العامة لحالة فن الباليه فى العقد الرابع ، أمكننا القول بأن بلانشين،فى أمريكا ، قد ابتدع نوعا جديدا من العروض السيمفونية غير ذات الموضوع . ومن أوائل هذه الأعمال (سرينادا ـ ١٩٣٤) . هذا فى حين اعتمد ليفار،فى فرنسا ، على موضوعات قديمة وأسطورية . وفى إنجلترا تأثر مسرح الباليه بالاتجاهات الفنية فى كل من الأدب والمسرح والفن التشكيلى ، واتسمت العروض هناك إما بالتراجيديا وإما بالفارس . ونجد انعكاسات لبعض هذه الاتجاهات فى الاتحاد السوفيتى ، إلا أن أهم ما يميز مسرح الباليه هناك فى هذه الحقبة ، هو الالتجاء مرة أخرى إلى الأعمال الأدبية الكلاسيكية « نافورة باختش سراى » ١٩٣٤ لبوشكين ، و « روميو وجوليت » ١٩٤٠ لشيكسبير .

وكسائر الفنون ، بل كسائر مظاهر الحياة الأخرى ، تأثر فن الباليه بالحرب العالمية الثانية . ولاتوجد أية ظاهرة لافتة فى المدة من نهاية العقد الرابع حتى منتصف العقد الخامس سوى أن فن الباليه قد توقف عن التطور فى ألمانيا منذ بدايات العقد الرابع مع نمو النظام الفاشى هناك . وقد حدث رد فعل على هذا الجمود ، فبدأت فيما بعد الحرب جهود من أجل إعادة الحياة لفن الباليه فى البلاد التى كانت تعرفه قبل الحرب ، ونشره فى البلاد التى لم تكن تعرفه من قبل . وقد أسهم فى هذه الحركة بنشاط ملحوظ المتخصصون البريطانيون والسوفيت(**)

(*) بادى دو : رقصة ثنائية ، وتتكون من رقصة بطيئة بين راقص وراقصة (عادة ما يكونان من الشخصيات الرئيسية فى العمل) ثم يتبعها استعراض سريع للإمكانية التكنيكية لكل منهما ، ثم يختتمان الرقصة سوياً فى إيقاع حماسى سريع .

(**) جران با : المشهد الراقص الكبير ، وهو مكون من بادى دو بالإضافة إلى مجموعة من راقصات وراقصى المجموعة . وهو يأخذ فى العادة شكلاً احتفالياً .

(*) مودرن : وإن كانت اللفظة فى الإنجليزية تعنى الحديث ، إلا أنها ـــ الآن ـــ تعنى اصطلاحياً : مجموعة من الاتجاهات الفنية فى الرقص ، كانت تسعى إلى التحرر من القوانين الكلاسيكية التى عدت مقيدة ، إلا أنها انتهت ـــ جميعاً ـــ إلى مجموعات جديدة من القوانين .

(**) افتتحت مدارس للباليه فى البلاد العربية : مصر والعراق والجزائر واليمن ، بمعاونة السوفيت .

لقد ارتبط الاهتمام بالعروض غير ذات الموضوع بالميل إلى التجريد الشكلي المبالغ فيه ، الذى أصاب المضمون الفكرى لعروض الباليه بالوهن ، فى حين ارتبط التركيز على موضوعات الأدب الكلاسيكية بافتقاد الكثير من ثروات فن الرقص الموروثة عبر القرون .

وفى واقع الأمر فإن الالتجاء للأدب ، وإن كان يثرى فن الباليه بحالات جديدة للحياة الإنسانية وأبعاد عميقة لسيكولوجية الأبطال ، إنما يعبر ــ فى الوقت نفسه ، وفى أغلب الأحيان ــ عن عدم القدرة على خلق بناء درامى قوى لعرض الباليه دون الاستعانة بما هو موجود فى الواقع ، وعلى مستوى عال فى أعمال الأدب الكلاسيكية . على أنه لم تنجح كل الأعمال التى التجأت للأدب ؛ ولم تفشل كل الأعمال التى لم تفعل ذلك .

ويبدو أن الوعى بهذه القضية قد اكتمل فى نهاية الخمسينيات فى شخص الكوريوجراف السوفيتى يورى جريجاروفيتش ، الذى تناول الأعمال الأدبية من منطلق الفهم العميق لإمكانات فن الكوريوجرافيا ، وبإدراك كبير للفروق بين البناء الدرامى فى العمل الأدبى والبناء الدرامى فى عرض الباليه .

وقد كانت نتيجة ذلك العملان الناجحان اللذان أشارا إلى منهج جديد فى تناول الأعمال الأدبية فى عرض الباليه ، وهما « زهرة الصخر » لباجوف ١٩٥٧ ، و « أسطورة حب » لناظم حكمت ١٩٦١ .

إلا أن مثل هذا النجاح لا يدركه فنان ، اعتمادا على منهج مرسوم ، وإنما يرتبط إدراكه له أولا : باستعداد خاص لفهم الجوهرى فى البناء الدرامى للعمل الأدبى ؛ وثانيا : بالمقدرة على إعادة هذا البناء بطريقة تتلاءم مع إمكانات الوسائل التعبيرية المتطورة دوما فى فن الباليه .

ولذلك لم يكن اللجوء لأعمال أساطين الأدب مثل (تولستوى) فى « أناكارنينا » ١٩٧٢ ، ولا أساطين المسرح مثل (تشيخوف) فى « طائر البحر » ١٩٨٠ ضمانا لتحقيق النجاح . ولم يكن سبب ذلك صعوبة موضوع الأعمال المتناولة وتعقيده . ومما يدل على ذلك ، النجاح الباهر الذى لقيه إيفمان فى باليه « الأبله » لدستويفسكى ١٩٨١ ، وكذلك نجاح جريجاروفيتش فى « ماكبث » لشيكسبير ١٩٨٢ .

* * *

كان ذلك توضيحا تاريخيا لأهم عروض الباليه ، التى اعتمد فيها مبدعوها على أصل من الأعمال الأدبية . وقد حرصنا على تقديم صورة لمدى اقتراب الباليه من الأعمال الأدبية وبعده عنها منذ نشأة فن الباليه حتى بداية هذا العقد من القرن العشرين ؛ وذلك من ناحية الاتجاهات الفنية التى سيطرت فى هذه الحقبة ، وكذلك من ناحية حالة كل من الموسيقى والكوريوجرافيا وأثر كل منهما على ظاهرة الاقتراب والابتعاد عن الأعمال الأدبية .

ولاشك أن هذا الاستعراض التاريخى يبقى مسطحا مالم تتناول الحقائق المطروحة فيه بالبحث والتدقيق ، من أجل الوصول إلى فهم النظرية العامة التى تفسر الظاهرة .

وأول ما نود أن نبدأ به هو مشروع سيناريو الباليه . وهو يسمى مشروعا ، لأنه قابل للتعديل . وما يراه الجمهور ويقرأه قبل عرض الباليه ، هو « الليبريتو » ؛ وهو عرض مختصر لأحداث الباليه . وهو يعد بعد الانتهاء من تحديد تصور كامل عن العرض . أما مشروع سيناريو الباليه ، فهو خلق فنى أدبى ، وهو « . . . وإن كان يخرج عن الأطر اللفظية الجميلة ، فإنه مرشح لأن يكون مصدراً لمضمون الباليه » (٧-٢٠٣)

إن المضمون والشكل مقولتان جماليتان تتبادلان علاقات متشابكة . ولا يمكن أن نجد فى الفن مضمونا بدون شكل . فهو فى هذه الحالة ، لا وجود له فى العمل الفنى بصرف النظر عن رغبة الفنان . وكذلك الشكل بدون مضمون ، لا يكون شكلا فنيا .

وعبر عملية التطور التاريخية لفن الباليه ، تبدلت علاقة الشكل والمضمون فيه وتطورت ، استجابة لمتطلبات العصر . فمن ناحية ، تضمنت عروض الباليه جوانب جديدة دائما من الحياة الإنسانية ؛ ومن ناحية أخرى ، تطورت الوسائل التعبيرية لهذا الفن .

ويبدأ التغيير فى المضمون ، ويتبعه الشكل . ومن أجل إيجاد الشكل المناسب للمضمون الجديد ، يلعب التجريب العملى دورا مهما ، والتجريب لا يؤتى ثماره إلا إذا كان ذا مضمون مستلهم من غاية فنية . (١٣-٤٧٩) .

فمشروع سيناريو الباليه ــ كما قال كارب ــ هو مصدر مضمون الباليه . وقد شرح قبل ذلك كيف أن المضمون فى الرقص يتكشف عبر الجمل الحركية (٨- ص. ص ٧-٣٣) . ويتضح من ذلك الارتباط القوى بين مشروع السيناريو والحركة . وفى هذا الارتباط تلعب الموسيقى دور الموصل ؛ أى أن « . . . الكلمة الأخيرة للكوريوجراف، أما الكلمة الأولى فللسيناريست » (١-١٥) .

وتعريفا للسيناريو يمكن القول بأنه مشروع لعرض الباليه فى ألفاظ ، يحوى عرضا لأحداثه الأساسية (الموضوع) ، والأفكار ، والصراع ، وملامح الشخصيات ، كما أنه أساس للموسيقى وللكوريوجرافيا . ولذلك فهو يشتمل على الشرح التفصيلى للأحداث والديالوجات والمونولوجات الداخلية ، التى تساعد الكوريوجراف فى إعداده للعرض . ولكن هذا الشرح التفصيلى لا يدخل فى نسيج عرض الباليه ، بل هو متضمن فى هذا العرض ، ولكنه يكاد يختفى بوصفه شكلا ، ويتحول إلى موسيقى وكوريوجرافيا . ويستعاض عن افتقاد الكلمة فى البالية بالكشف عن ثروة الانفعالات الإنسانية وفكر الشخصيات وسلوكها فى الموسيقى والرقص .

والسيناريو بتناوله أحداث الصراع الرئيسية يتخطى التفصيلات . أما إذا ذكرت فيه أية تفصيلات فإن ذلك يكون ـ فقط ـ بهدف خدمة العرض الموسيقى الكوريوجرافى . وحينما تتعارض بعض التفصيلات مع خواص هذا العرض ، يتم تعديله ، بما يتلاءم وإمكانات عرض الباليه .

أما مصطلح البناء الدرامى للباليه فهو مصطلح حديث جدا (١-٢٣) . ويرجع ذلك إلى صدور كتاب سلانيمسكى « البناء الدارمى لمسرح الباليه فى القرن ١٩ » (١) فى عام ١٩٧٧ . ونظرا لعدم وجود المصطلح نفسه قبل هذا التاريخ فقد ظهرت الأعمال التى تناولته بالتحليل ـ فقط ـ بعد صدور الكتاب . وقد قال بيوتر جوسف

فى المقالة الافتتاحية لهذا الكتاب : إن سلانيمسكى كان صاحب الدعوة إلى تغيير وجهة النظر القائلة إن جوهر البناء الدرامى لعرض البالية يكمن فى الموسيقى . كما أنه طرح منذ كتاباته الأولى ضرورة أن يتم تحليل البناء الدرامى الخاص بالكوريوجرافيا ، وكذلك البناء الدرامى لسيناريو الباليه (١ - ٩) . وقد اهتم سلانيمسكى فى كتابه بالبحث فى باليهات الماضى فى كل من الموضوع والمضمون ، وتطور الحدث ، والصراعات ، وما إذا كان يمكن إبرازها فى الرقص أفضل وأكثر ثراء مما تستطيعه وسائل تعبير أخرى .

ففى الباليه يتم تعويض الكلمة بثروة الانفعالات . ويكون ذلك عبر إحلال أجزاء الموضوع الواحد محل الآخر ، وعبر تغيير السرعة والإيقاع . فهو - من ناحية - قريب من المسرح الدارمى ؛ ومن ناحية أخرى قريب من الموسيقى. ويمكن أن يتحقق هذا التقارب فى كثير من أنواع عرض الباليه بدرجات مختلفة . وينتج عن ذلك أيضا تنوع الأشكال الدارمية من (الباليه - مسرحية) ذى الموضوع إلى (الباليه - السيمفونية) غير ذى الموضوع . وفى أكثر نماذج مسرح الباليه معاصرة تقوم درامية الباليه على وحدة عميقة بين السيناريو والموسيقى والكوريوجرافيا .

وقد لفت اقتراح سلانيمسكى أنظار منظرى الباليه إلى الإمكانية الكامنة فى تناول البناء الدرامى للباليه بوصفه وحدة واحدة . ومنذ ذلك الوقت تنامى الاهتمام بإعادة تحليل الباليهات التى أثبتت قدرتها على البقاء طويلا على خشبة المسرح .

والواقع أن وصول سلانيمسكى نفسه إلى الرأى المشار إليه ، لم يكن محض صدفة ، بل كان نتاجا للواقع التاريخى آنذاك* ، إذ إنه فى تلك الفترة بالذات تبلور اتجاهان مختلفان فى فن الباليه ، كان أحدهما يتجه نحو إطلاق قيمة العروض ذات الموضوع ، والآخر نحو إطلاق قيمة العروض غير ذات الموضوع . ومن أجل وضوح الرؤية كان لابد من إعادة النظر فى وسيلة التقويم التقليدية ، التى لم تعد صالحة لتفسير هذا التباين الجديد . فهل هو تناقض يجب التغلب عليه ، أم أنه مجرد تباين بين نوعين من عروض هذا الفن يمكن أن يتعايشا سويا ؟

وإذا كان سلانيمسكى نفسه قد جنح باهتماماته فى أغلب أعماله إلى التركيز على البناء الدرامى للكوريجرافيا ، كرد فعل للتركيز على البناء الدرامى الموسيقى ، فإن الرأى الذى طرحه فتح المجال أمامه وأمام باحثين آخرين لتغطية الجوانب الأخرى .

لقد جاء نشر هذا الكتاب فى عام ١٩٧٧ ، ليضع بداية جديدة فى دراسة عروض الباليه ، وخصوصا فيما يتعلق بالبناء الدرامى له . ففى العام نفسه صدرت مقالة ڤيكتور ڤانسلوف : « الباليه بين الفنون الأخرى » ، وفى عام ١٩٧٩ ظهرت مقالة ل. لينكوڤا : « عن البناء الدرامى للباليه » . وفى عام ١٩٨٠ صدر كتابان الأول لـ ب. كارب « الباليه والدراما » ، والآخر لڤيكتور ڤانسلوف ، يتناول الجزء الأول

(*) نقصد هنا الوقت الذى توصل فيه سلانيمسكى إلى المفهوم ، وليس الوقت الذى نشر فيه الكتاب . وقد توصل إليه بحسب شهادة جوسف فى المدة ما بين عامى ١٩٣٨ - ١٩٣٩ .

منه « عن عرض الباليه » الموضوع نفسه . ونعتمد فى بحثنا هذا على هذه الأعمال وغيرها(*)

ولما كان الأساس فى خلق البناء الدرامى للباليه هو فكرة المؤلف المعبر عنها فى السيناريو (٩-٦٩) ، ونظراً لأننا نقتصر هنا على تناول الباليهات ذات الموضوع ، فسنتناول الفكرة التى هى أساس الموضوع الباليه . وقد رأينا - خلال العرض التاريخى السابق - أن فن الباليه قد لجأ إلى الأدب فى أحيان كثيرة ، تكاد أن تشكل الظاهرة الأساسية التى تتصف بها عروض الباليه ذات الموضوع .

فما الموضوعات التى يمكن لفن الباليه أن يعبر عنها ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال - بشكل صحيح - تمكن المبدعين من التغلب على حيرتهم فى هذا الأمر ؛ فإما أن تجعلهم يُقبلون فى ثقة ، أو أن تجعلهم يتجنبون مشقة تحقيق ماهو خارج عن إمكانات هذا الفن .

والواقع أن هذه القضية قد تناولها أكثر من باحث ؛ فما الذى يمكن أن نفيده من أبحاثهم تلك ؟ يقول ڤيكتور ڤانسلوف إن « الباليه قادر - من ناحية المبدأ - على تجسيد المضمون الفكرى ، على نحو لا يقل عن أى فن آخر غير لفظى ، ولكنه يحقق ذلك بطرقه الخاصة . . بتوضيحه للأفكار ، من خلال تقديم المعنى الداخلى لأحاسيس الفعل الراقص وأحداثه » . (٤-٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩) .

وحينما نتحدث عن الفكر فى الفن ، فإننا نفرق - بلاشك - بين شكله فى الفلسفة أو المنطق وشكله فى الفن ؛ أو كما يقول الجماليون « الشكل الشاعرى » . وبالطبع ، فالكلمة الأخيرة لم تحسم المعنى ؛ إذ إنها لم توضح القصد ، وإنما زادته غموضا . هذا هو الحال ، ولاسبيل إلا الخوض فى هذا الغموض .

ولعل فيما قاله الفيلسوف والناقد الأدبى الروسى بيلينسكى ، الذى عاش فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مازال صالحا لإعادته بنصه فى نهاية القرن العشرين :

« إن الجميع يتحدثون عن الشاعرية ، الجميع يطالبون بالشاعرية . ويبدو كأن هذه الكلمة لها معنى واضح ومحدد مثل كلمة « خبز » ، بل أكثر من ذلك كلمة « نقود » . ولكن وبمجرد أن يبدأ شخصان فى توضيح ما يعنيه كل منهما من كلمة « شاعرية » ، حتى يتجلى أن أحدهما يسمى الشاعرية ماء ، والآخر نارا » (١-٢٧) أليس هناك سبيل إذن لإيجاد معنى يمكن الاتفاق عليه لهذه الشاعرية ؟

إن طريق الحكم فى مثل هذه القضية ليس بغريب ولا بجديد ، فمثلها مثل جميع المصطلحات الجمالية ، تأخذ معنى لها عن طريق تعميم معانيها الخاصة فى كل فن على حدة . ويمكن الوصول إلى هذه النتيجة ، حينما تصل فنون متباينة الخصائص إلى تحديد مفهوم المصطلح المعين فى إطار نظامها الخاص . وعن هذا المصطلح فى فن الباليه نلجأ للباحثة لينكوڤا ، التى ذكرنا عنها أنها مضطرة إلى تفسير المصطلحات ، حتى يمكنها توضيح مقصدها فى تحليل العروض . فما الذى تفسر به لينكوڤا مصطلح « الشاعرية » فى فن الباليه ؟

تقول الباحثة : « إن للرقص المسرحى المعاصر أنواعاً متعددة :

(*) انظر المراجع .

الـرقص الكـلاسيكى(*) ، ورقص الكـراكتـير(**) ، والـرقص التـاريخى(***) . وكل يعبر عن مجالات رمـزية متبـاينة ؛ فيختص الكلاسيكى بعكس الشاعرى ذى المنطلق الروحى ؛ وينقل الكراكتير خصائص العالم الحسى القـومى ، ويجسد التـاريخى ملامـح العصر والمزاج لفترة تـاريخية محـددة . أما الحـركـة الحـرة ، فمثلهـا مثـل الكلاسيكى ، تميل إلى القضايا المبهمة . ولكن هذه القضايا تكتسب فى تفسيرها صفة أكثر مادية وأكثر واقعية » (٩-٦١) .

إن الشاعرية من الشعر ، ومعناها من معناه ؛ فالشعر فن صورته الفنية مجازية ، وأساليبه رمزية استعارية ، كما أنـه يستخدم وسـائل التطابق والتقابل والجناس (الكامل وغير الكامل) ، والقافية . . الخ فى نسيج الكلمات . ويستخدم كل فن بعضا مما يناسب وسائل تعبيره الخاصة ، التى لاتكون بالضرورة الكلمة ، من أجل تحقيق شاعريته الخاصة به وحده . وشاعرية الباليه التى أشارت لينكوفًا إلى جـانب منها ، لاتنحصر فى عروض الباليه التى تستلهم الأدب فحسب ، بل تشمل كل عروض الباليه ، سواء أكانت ذات موضوع أو غير ذات موضوع .

ما الذى يمكن أن نفيده من شرح « الشاعرية » هذا ؟ إن صاحبة هذا التعريف ، قد قصرت مفهوم « الشاعرية » على عنصر واحد من عناصر عرض الباليه ، وهو الكوريوجرافيا . ومن ثم فقد تركت مجال الاجتهاد فى عناصر السيناريو والموسيقى والديكور . كما أنها أوضحت لنا بشكل تخطيطى إمكانات الكوريوجـرافيا عـلى التعبير «الـرمزى» أو « المجـازى » ، وأشارت إلى أن المجـالات التى يمكن أن تتناولهـا الكوريوجرافيا تتسع لتشمل الروحى والحسى القومى وملامح العصر ومزاجه و« القضايا المبهمة » .

غير أنها فى المقال نفسه تحدد هذه الإمكانية قائلة إن الباليه « . . . يتعارض وتعدد خطوط الموضوع وتعقيدها وتشابكها » (٩ - ٥٨) . وقـد يكون هـذا الحكم صحيحا حتى تـاريـخ صـدور هـذا المقـال (١٩٧٩) ، إلا أن باليه « الأبله » (١٩٨١) عن قصة بالاسم نفسه لـلأديب دستويفسكى ومـوسيقى تشـايكـوفسكى وكـوريـوجـرافيـا إيفمان ، دليل قاطع ــ فى رأينا ــ على تحطيم هذا المبدأ ، بل إنه يؤكد ـ وإن كان عملا واحدا ـ أن أكثر الموضوعات تعقيداً وتشابكا يمكن أن يكون فى متناول فن البالية .

وتنطلق لينكوفًا من مفهموم مؤداه أنه لايمكن أن يكون أى فن بديلاً لفن آخر ؛ إذ إن معالجة بعض الموضوعات تكتسب عمقا أكبر فى فنون بعينها . (٩-٥٧) .

والفكرة ليست جديدة ؛ فهى قديمة قدم فن الباليه نفسـه ، منذ أن استقل بوصفه فنا قائما بـذاته . فقـد قال نـوفير (عـام ١٧٦٠) فى معرض حديث له عن أهمية أدب الباليه ، إن نجاح فن الباليه يعتمد على اختيار الموضوع (١٠ - ٦١) ولكن ڤانسلوڤ يقول إنه بالرغم من أن بعض المـوضوعـات يخضع « فى تـرجمته » لفن البـاليه بـدرجات مختلفة ، إلا أن أى فكرة تنسب إلى مغزى الحياة ويتضمنها الأدب ، يمكن أن تلائم عرض البالية ، وذلك بصفة عامة (٥ -١٨) .

لكن هذه « الترجمة » لايمكنها أن تظهر المضمون نفسه،الموجود فى الأصل الأدبى بدقة ، وتنحصر قـدرتها فى إظهـار مضمون شبيـه له أو قريب جدا منه ؛ إذ إن « التحويل قادر على مايستطيعه التقليد . . . فلا يوجد فن ولا حتى لغة تمارس تجسيد مضمون ما معد سلفا . فأن نتحدث ، هو أن نفكر فى الوقت نفسه . وكذلك تماما ، أن نؤلف باليه وكوريوجرافياه وموسيقاه ، هو أن نؤلف السيناريو الخاص بـه» (٧ -٢٢٣)-وحين طلب الكوريـوجـرافى ب . فيبستـر من يـورى سـلانيمسكى أن يكتب له سينـاريو لكتـاب نيكولاى استـروفسكى « كيف سقيناالفولاذ ؟» ، أجاب الأول قائلا :« لايمكن مسرحة رواية للباليه ؛ فقد يكفى مشهدان أو ثلاثة فقط » (٢ -١٧) . وقد تعرض كارب للمفهموم نفسه بشكل أكثر شمولا ، فقال : « الاختيار فى حد ذاته يعد فى الأدب جزءا جوهريا من المضمون الفنى ؛ أما فى الباليه فديناميكية التوتر هى أساس المضمون » . (٧ -٢١٢) .

ويعطى سلانيمسكى فى كتابه المذكور أمثلة مقنعة على أن أهميـة الأدب بالنسبة لمسرح الباليه ليست عابرة ؛ « فهو الأقدر ، وأكثر من وسيط ضرورى وحيوى بـين الباليـه والواقـع الموضـوعى ، وأحكم موصل للرقص إلى عالم الأفكار الكبرى ، التى تحرك الأحاسيس . إن تـأثير الأدب متعـدد الجوانب ؛ فـالتيمات والـموضوعـات والمـواقف المحددة ، والاتجاه الجمالى للعرض ، هى مجالات يظهر فيها ثراء النثر والشعر . وبالرغم من أن الأدب والباليه صديقان لايفترقـان ، فهما فنان مختلفان فى طبيعتهما ؛ فلا يترجم أحدهما إلى الآخر ، خصوصا إذا كانت الترجمة حرفية . فلا يمكن أن نرقص الرواية أو القصة أو القصة القصيرة أو القصيدة . لكن الموتيڤات الفكرية ـ الشاعرية ، يمكن ـ بل يجب ـ أن يعاد تشكليها فى صور كوريوجرافية ، مرورا ـ أحيانا ـ بكثير من مراحل التحويل » . (١-١٢ ، ١٣) .

وكل هذه الآراء تدافع من جوانب متعددة عن فكرة أساسية ، ألا وهى أن القضية تكمن ، لا فى أى الموضوعات يحول من الأدب إلى البـاليه ، بـل تكمن ـ على وجـه التحديـد ـ فى طريقـة هذا النقـل وأسلوبـه . فمن المسلم بـه ـ فى وقتنـا الحاضـر ـ أن البناء الـدرامى الموسيقى هو تجسيد حسى انفعالى زمنى للسيناريو . والبناء الدرامى للكوريوجرافيا ، هو تجسيد حركى تعبيرى مكانى للموسيقى بمعناها السابق .

وقـد أثبت تحليل عـروض البـاليـه الشهيـرة أن البنـاء الـدرامى الكوريوجرافى هو المهيمن فى عرض الباليه ؛ وهو ـ بصفة خاصة ـ الذى يضمن للعرض طول البقاء ؛ وهو مرتبط بكل الأبنية السابقة عليه .

(*) الرقص الكلاسيكى : هـو المبنى على أسـاس مدرسـة الرقص القـديمة،التى ابتدعت لنفسها مجموعة من الأوضاع ، وكذلك أساليب الانتقال من وضع إلى آخر . وتشمل قوانينها مجمل حركات الرقص التى يؤديها راقص الباليه على المسرح .

(**) رقص الكراكتير : قد يكون تعبير « الرقص التشخيصى » هو أقرب المعانى لشرح جوهره . وإنما هو مصطلح يقصد به الرقصات التى تعبر عن ملامح خاصة بقومية أو شخصية محددة .

(***) الـرقص التاريخى : يـظهر لنـا كيف كـان أهـل المـاضى يـرقصـون فى عصرهم ؛ فهو يحدد العصر .

ويتضح من ذلك أن العملية « الكيميائية » الأساسية التى يتم فيها إعادة تركيب « عناصر » العمل الأدبى فى « نظام » عرض الباليه ، تتم فى سيناريو الباليه . فإذا ما كان هناك تصور صحيح وواع بإمكانات عرض الباليه ، انعكس ذلك على البناء الدرامى فى السيناريو .. والمقصود بالبناء الدرامى الجيد فى السيناريو ، ليس تعقيد الموضوع أوتشا بكه أو عمقه،وإنما هو تقنية خلق « نظام » خاص من العناصر نفسها (الصراع ، والتطور ، والذروة .. الخ) ، يلائم لغة الكوريوجرافيا .

وهنا - بالتحديد - تكمن حلقة الوصل ، « فالبناء الدرامى للسيناريو يربط مسرح الباليه بالأدب» . (٥ -١٠) .

وهكذا يبدو كيف أن الأدب من أهم مصادر موضوعات الباليه ، وأنه يثريه ، ليس فقط بالموضوع ، بل بإتاحة مجالات جديدة دائما فى العلاقات الإنسانية ، كما يقدم له مواقف وشخصيات جيدة من حيث البناء الدرامى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فكاتب سيناريو الباليه لايكفيه - فقط - الاعتماد على هذه الثروة ، وإنما - كما يقول جوسف - « . . يلقى الباليه نجاحا - غالبا - إذا ما تم تناول العمل الأدبى بجرأة وتحرر ، وبقدرة تعبير عالية » . (١-١٣) .

ولعل العرض التاريخى السابق يمكن أن يوضح لنا أنه فى فترات ازدهار فن الباليه ، كان اتصاله بالأدب أكثر من ناحية الكم ، وأعمق من ناحية النوع (بمعنى أن التصرف فى الأصل كان بغرض الوصول للجوهرى الممكن تحقيقه فى عرض الباليه بلغة الباليه) ، والعكس صحيح .

إن البناء الدرامى للكوريوجرافيا وصفاته الخاصة تعتمد على وسائل وأشكال تجسيد المضمون فى الحركة . والمشكلات الأساسية الواقعة على مشارف الدخول إلى مشكلة البناء الدرامى للكوريوجرافيا اثنتان : كيف يمكن التعبير عن الصراع بوسائل الكوريوجرافيا ؟ وكيف يتحقق التطور الكوريوجرافى ؟ .

ونظرا لأن الباحث فى تاريخ الباليه السوفيتى يلاحظ الاهتمام بالأعمال الأدبية فى هذا الفن ، فقد أصبح شائعا فى بعض الكتابات أن الباليه السوفيتى هو أول باليه جسد شخصيات الأدب الكلاسيكى . ويرد بيوتر جوسف على ذلك قائلا : « هذا ليس صحيحا » (١ -١٣) ففى أوربا الغربية نجد عروضا تجسد لنا شخصيات من الأدب الكلاسيكى . ويكفى التذكير بمثل هذه العروض العظيمة مثل « أحدب نوتردام » ، و « ترويض النمرة » ، حتى نتعرف ما للأوربين من باع فى هذا المجال .

وبعد ثلاث سنوات من رأى جوسف ، يأتى فانسلوف ليدلى بدلوه فى هذه القضية ، فيقول بشكل أكثر دقة :«إن السوفيت هم أول من أدخلوا هذا الفن فى مجال العالم الرمزى للأدب الكلاسيكى الكبير (٥ - ١١) .

ويفسر فانسلوف ذلك بالمهام الفكرية والعقائدية التى كانت مطروحة على المجتمع السوفيتى الجديد والفنون السوفيتية بعامة . كذلك فإن الواقعية الاشتراكية بوصفها اتجاها عاما فى الفنون السوفيتية ، أعلت من قدر المضمون فى الفن ، ومهدت هذا الطريق .

والواقع أن فانسلوف محق فيما قاله ، ولكن هناك قضية أخرى ، قد تساعد على فهم هذه الظاهرة فى البالية السوفيتى . فالثورة الروسية حملت معها شعارات متعددة لكل مجالات الحياة . ولم تكن بعدُ قد احتكت بالحياة العملية فى شكلها الجديد ، فكان هناك من يحمل شعار التخلى عن كل ما هو « برجوازى » ، وتبنى كل ما هو « بروليتارى » . وبعد مداولات ، حسم الأمر لصالح المنطق ، فالباليه فن كأى فن له شكله وله مضمونه ؛ والاهتمام بالتغيير فى المضمون يتبعه - بالضرورة - تغيير فى الشكل . وهكذا فقبل أول عرض يهتم بالأدب « نافورة باختشى سراى » ١٩٣٤ ؛ كانت هناك عروض مثل « الزهرة الحمراء » ١٩٢٧ ، و « العصر الذهبى » ١٩٣٠ ، كان منطلق إبداعهما ينبع من الرغبة فى إثبات أن فن البالية قادر على أن يكون فنا معاصرا وليس - بالضرورة - لكونه قد نشأ فى القصور ووسط النبلاء الإقطاعيين - غير قادر على التعبير عن الأحداث الثورية .

وبصرف النظر عن مستوى هذين العرضين من الناحية الفنية ، فقد أديا دورهما بنجاح . بل إن السبق التاريخى الحقيقى للباليه السوفيتى يكمن فى أنه - بتطويره الاهتمام بالموضوعات المعاصرة - استطاع أن يزلزل نظرية رسخت لمدة قرن من الزمان ، مفادها أنه لابد من وجود « مسافة زمنية » تفصل ما بين الأحداث وموعد عرضها على خشبة مسرح البالية .

وبالرغم من إنجاز مهمة مشاركة الباليه رمزيات الأعمال الأدبية الكبيرة ، فقد كان لذلك آثار سلبية . وهى « أن التعبير عن الحياة فى الرقص ، قد استبدل بتشكيل رقصات الحياة » (٣ -٨ ، ٩) ؛ إذ إن التعبير فى هذه العروض كان يتم عن طريق البانتوميم ، أما الرقص فلم يستخدم فى التعبير عن مواقف درامية ، وإنما استخدم - فقط - حين كان هناك مناسبة رقص فى الحياة نفسها . وبذلك فقد الرقص تعبيره عن الحدث الدرامى ، وفقد بذلك صفته المسرحية . وقد حدد فوكين قيمة الرقص المسرحى قائلا : « يستطيع الرقص - أحيانا - أن يعبر عما تعجز الكلمة عن قوله » (٦ -٢١٤)

وكما أن الرقص قادر على أن يقول ما تعجز الكلمة عن قوله ، فإن الكلمة أيضا تقول أحيانا ما يعجز الرقص عن التعبير عنه . فالاستغناء عن الكلمة فى فن الباليه ليس معناه البحث عما يمكن أن يقوم مقامها من حيث دورها . ولكن البحث يجب أن يجرى عن :كيف يمكن أن نعبر عن جوهر ما تقوله الكلمة (والكلمة هنا مجاز للفن اللفظى ، سواء أكان أدبا أم مسرحا) ، وذلك بدءا من إعادة ترتيب الأحداث ، وانتهاء باختصار أو إضافة شخصيات أو أحداث . كل هذا ممكن بحسب مقتضيات الفن الذى نعبر عن جوهر الحياة والناس من خلاله . ومكان كل ذلك فى الباليه هو السيناريو .

إن سيناريو الباليه صيغة من صيغ الأدب له مواصفاته الخاصة التى تكمن فى وضع الأساس للبناء الدرامى لعرض الباليه . أما المعيار الأساسى لجودة عرض الباليه فهو ذلك التناسق بين السيناريو الجيد الإعداد ، والموسيقى الجيدة التعبير ، والكوريوجرافيا بالغة التجسيد الفنى .

وفى الختام : فسيناريو الباليه بوصفه صيغة أدبية مستقلة يتعرض للانتهاك من قبل من يتوارون - أحيانا - وراء أعمال أدبية شُهد لها

بالنجاح ، فى محاولة محكوم عليها بالفشل للتطفل عليها . وقد يطرح السؤال : « من يكتب السيناريو للباليه ؟ وهو سؤال ليس دقيقا ، فبالمنطق نفسه يمكن طرح سؤالين مشابهين :«من الذى يكتب الموسيقى ؟»أو« من الذى يؤلف الكوريوجرافيا ؟ » وفى الحالات الثلاثليس الاختيار بين الأديب والموسيقار والكوريوجرافى هو الشىء المطروح ، على نحو ما كان أوجست بور نانفيل وأتباعه يعتقدون منذ قرن مضى وحتى اليوم (١٢ ـ٢٧٣) ، وإنما لابد وأن تكون الإجابة هى : « هذا الذى يملك الموهبة والمعرفة والقدرة » . والدليل على ذلك أن أغلب الأعمال التى كتب لها السيناريو اعتمادا على أعمال أدبية لم تحتمل اختبار الصمود للزمن ، فى حين عاشت أعمال باليه لم تعتمد على أعمال أدبية مثل : « فتاة لم يحسن رعايتها » منذ ١٧٩٨ ، و « الحورية » منذ ١٨٣٢ ، و « جيزيل منذ ١٨٤١ . ومعنى هذا أن العمل الأدبى يمكن أن يكون عونا وليس ضمانا .

المراجع :

١ - ى. سلانيمسكى ، « البناء الدرامى لمسرح الباليه فى القرن ١٩ » ، موسكو ، ١٩٧٧ . (باللغة الروسية ، والمقالة الافتتاحية : ب. جوسف) .

٢ - ى. سلانيمسكى « سبع قصص باليه » ، لينزجراد ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .

٣ - ڤ ڤانسلوڤ، « الباليه بين الفنون الأخرى » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا الباليه المعاصر » ، المجلد الثانى ، « لينزجراد » ، ١٩٧٧ ، (باللغة الروسية) .

٤ - ڤ. ڤانسلوڤ، « باليهات جريجارو ڤيتش وقضايا الكوريوجرافيا » ، الطبعة الثانية المستكملة ، موسكو ١٩٧١ ، (باللغة الروسية) .

٥ - ڤ. ڤانسلوڤ ، « مقالات عن الباليه » ، لينزجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .

٦ - م. فوكين ، « ضد التيار » ، لينزجراد ، ١٩٦١ ، (باللغة الروسية) .

٧ - ب. كاربى ، « الدراما والباليه » ، لينزجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .

٨ - ب. كارب ، « عن الباليه » ، موسكو ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .

٩ - ل. لينكوڤا ، « عن البناء الدرامى للباليه » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا الباليه المعاصر » المجلد الثالث ، لينزجراد ، ١٩٧٩ ، (باللغة الروسية) .

١٠ - ج. نوڤير ، « رسائل عن الرقص والباليه » لينزجراد ــ موسكو ، ١٩٦٥ ، (ترجمه عن الفرنسية إلى الروسية أ . س تينكر ، والمقالة الافتتاحية : ى. سلانيمسكى) .

١١ - د. همفرى ، « دراما الرقص » ، من مجموعة مقالات : « الأوجه العديدة للرقص » ، جمع : وولتر سوريل ، القاهرة ١٩٧٤ (عربتها عن الإنجليزية الأستاذة عنايت عزمى) .

١٢ - كلاسيكيو الكوريوجرافيا ، لينزجراد ــ موسكو ، ١٩٣٧ ، (باللغة الروسية) .

١٣ - « الباليه » ، موسوعة ، موسكو ، ١٩٨١ ، (باللغة الروسية) .

الواقع الأدبى

○ تجربة نقدية

ـ صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات .

○ متابعات

ـ أبعاد واقعية جديدة فى رواية اليتيم .

○ وثائق

ـ نصوص من النقد العربى الحديث

ـ نصوص من النقد الغربى الحديث

عروض كتب

ـ ثلاثية نجيب محفوظ فى دراسة بنائية

ـ لغة الفن ولغة الحياة

صنعة الشكل الروائي في كتاب "التجليات"

فخري البشير

« يتشابق ضيق ، يلف ما تبقى منى ، غائب ستطول غيبته عنى ، فلا وعوده ستتردد فى سمعى ، ولا صوته سيصرف عنى ترحا ، ولا ظهوره سيلوح لى ، وعندما تتردد سيرته سنقول ، كان هنا يسعى ، وكان هنا يخطب ، وكان هنا يلوح ، وكان يعد . . . كان » .

من (موقف الشدة) - ص ٢٨٨ - (كتاب التجليات)

«إن شكل الكتاب يعتمد على مايريد الكاتب قوله» .

ص (٤٨) - صنعة الرواية - بيرسى لوبوك

« ينبغى الكشف عن رؤية العالم التى تعبر عنها الرواية انطلاقا من الشكل » .

جوسلين جينستات - أنطوان

« وحده الكتاب هو الذى يهم » .

موريس بلانشو

١ - مقدمة :

مداخل أولية لبسط عناصر المقاربة

١ - ١

من شأن (كتاب التجليات)[١] ـ كنص أدبى يتوسل فى كتابته النثرية ـ السردية بمبدأ قصدية تحقيق مورفولوجية شكلٍ فنى مستحدث ، ومغاير لما سبق من إنجازات فى مجال الكتابة الأدبية الروائية العربية وغيرها ـ أن يضعنا إزاء أسئلة ، وقضايا نظرية ـ نقدية وتحليلية متعددة ؛ تتعلق أولا بالمظهر الأسلوبى المعتمد من قبل الكاتب وقد تبنى نسقا من التقنيات القولية المستوحاة من القديم والحديث على السواء فى اللغة والمعجم والتركيب والدلالة ؛ إلى جانب أنها ـ الأسئلة والقضايا ـ تتعلق ثانيا ببنية الجنس الأدبى الذى يحققه هذا النص تجريديا ، والذى يُفترض ـ بل قد يُتصور ـ أنه ينتمى إليه[٢] ، ويندرج تحت لوحته النموذجية إذا ما روعيت مسائل النمذجة والتصنيف الممكنين للأجناس الأدبية فى « الأدب النثرى » العربى وغير العربى ؛ وتتعلق ـ من جهة ثالثة ـ بمسألة محاورة عدة مستويات من الكتابة « الأدبية » التى يستوحيها النص وهو ينفتح على سجلات الكتابة التاريخية القديمة ، وعلى سجلات كتابة السير بجميع أنماطها الشعبية والدينية و « الفلسفية » و « السياسية » ، وعلى القصص والأخبار بحمولتها التقليدية فى الأثر ، ثم على اليوميات والمذكرات والانطباعات وذكر المشاهد والمشاهدات كما قد يجسدها « أدب الرحلات » ، وكلها ـ إلى جوانب أخرى سيتم

الكشف عنها فى حينها ــ تنطبق على المتن الروائى والقصصى لدى (الغيطانى) ، وكما يتجه إلى ممارستها فى (كتاب التجليات) ، فإنه يعمد أيضا إلى محاكاتها ومعارضتها أو تضمينها واستنساخها حرفيا فى نصوصه الأخرى[٣] .

ولعل أول ما يستوقفنا فى « قراءة » هذا النص ووصفه وتفسيره ومحاولة تأويله كبنية دالة ثم موضعته ضمن إنتاج (الغيطانى) : قضية « الصنعة » الروائية بوصفها اقتناعا وتجريباً « تشكيليا » ، ثم مظاهرها فى المحاكاة والتقليد الساخر والمعارضة أو « التناص » ، من حيث السردية وبنية المحكى اللتين لا تثبتان على حال ، وتعرفان تنويعات متقلبة ومتقلبة برغم وجود ثوابت قارة فى سِنخ القصة ، وتضاف إليها قضية الشكل من حيث المعمارية والتركيب المقطعى وتوليف النصوص على مستوى الوظائف والقرائن الداخلية .

١ - ٢

وإلى جانب هذه القضايا وتوابعها تنهض مسألة الكشف عن لعبة الكتابة الروائية وعن المواصفات التى يستعملها (الغيطانى) ويتخذها مطية لتشييد الكون المتخيَّل . ومن خلال هذا الملمح يتضح أننا ــ انطلاقا من الدلالة العامة لكتاب التجليات ــ بصدد سيرورة متداخلة بين محاولة تأسيس ومشروع كتابة قطائعية لها اختيارها ونبراتها ونسغها « الأخلاقى » ، والالتزام بتقديم تشخيص لواقعىٍّ متخيل أو محتمل ، وبين الإحالة على ماهو « حقيقى » من أحداث عرفها التاريخ المصرى الحديث والتاريخ العربى المعاصر منذ انبلاج عهد الناصرية ؛ فالسارد المتحدث بضمير المتكلم يحيطنا علما منذ البداية ــ بل يحاول « إقناعنا » كمتقبلين للإرسالية والخطاب[٤] ــ بمجموعة من المواصفات التى تجعل (وستجعل) الخطاب الأدبى على امتداد متواليات النص قابلا لأن يتراوح بين القصدية تارة ، والعفوية والتداعى تارة أخرى ، حيث يبدو (كتاب التجليات) كأنه فى الأصل « مسوَّدة » ، ويستند إلى مخزون ذاكرتى ــ و« ثقافى » فى العمق ــ يحفل بكثير من المواقف والانطباعات والمشاهدات الخاصة التى عاشها السارد ــ بطلا وشخصية ــ ودوّنها ثم استرجعها (يسترجعها) وعمد (يعمد) من خلال فعل الكتابة إلى التصرف فيها وتشذيبها عن طريق الحذف والإتلاف أحيانا ؛ والإضافة والصقل والتنقيح أحيانا أخرى ، وهذا ما يجعل الكتاب استراداديا ، وينجو من التلف والضياع ، ويخلع عليه صفته المتوترة والمترددة فى اتخاذ هوية أسلوبية نهائية وفى اتباع خطية سردية واضحة المعالم والتنامى المنطقى المتصاعد ، ويجعله قابلا لأن يتخذ أوضاعا مختلفة ، بل إن فى هذا ما يبرر معماريته المركبة ، ويزكى نية المؤلف فى تكسير هذه الخطية كصنعة مقصودة ، كما يبيح استدراج نبرات لغوية وأسلوبية متنوعة على مستوى البنية التركيبية والبنية المضمونية ، وفى ذلك ما يؤكد اقتراح ميثاق للقراءة الموجهة ينهض بين الكاتب والقارىء ــ المتقبل ، ويقود إلى إمكان تصور « لسانية » Une linguistique لهذا المدخل الذى يلغى كل وثوقية ، ويشق طريق « تداولية » Une pragmatique للوهم الروائى يأخذ فى الحسبان توجيهات (الغيطانى) فى « التأليف » و « الكتابة » و « القراءة » و « التواصل » و « المقترح الإيديولوجى » لهذه العناصر جميعا بناء على ما يتصوره الناقد الفرنسى (هنرى ميتران) H.Mitterand بصدد « قوانين المقدمة » (الروائية)[٥] :

يقول السارد فى (كتاب التجليات) :

« فعكفتُ ، ودونت ، لعلى آتى مما رأيتُ بقبس ، أحيانا وضّحتُ ، وأحيانا فصّلتُ ، وأحيانا رمزتُ ولوحت ، سترتُ وما أفصحتُ ، لكننى بعد أن امتلكت بيانى ، وكدتُ أنتهى من الكتابة خطر لى خاطر أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتى على التدقيق فعزمت ، ومزقت كل ما دوّنت ، شتته وذريته ، وصار كأنه لم يكن ، صار نسيًا منسيًا ، صار أثرًا مندثرًا بعد أن كان مسطورا ، وتساءلت ، هل أتى علىَّ وعلى تجلياتى حين من الدهر لم نكن شيئاً »؟[٦] .

١ - ٣

ولايخفى علينا مدى ما يكشف عنه هذا المقطع من عناصر التعرية والكشف عن لعبة الكتابة ، وما (قد) يعتورها من تقلبات فجائية ومفاجئة تجعل الخطاب الأدبى رهين مقصدية السارد ــ ومعه المؤلف[٧] ــ فى التعامل مع هذا أو ذاك من العناصر ، وفى استخدام مقومات لغوية ــ أسلوبية خاصة بكل مستوى من مستويات القول من حيث الميل تارة ــ إلى الدقة والوضوح ، وإلى الرمز والإيحائية تارة أخرى ، وكلها طرائق تحيل على « المجازية الاستعارية » التى تستظل بها بعض مقاطع (كتاب التجليات) وأجزائه وفصوله ، وتحيل على نبرة محاكاة « لغة المتصوفة »[٨] ، وعلى استدراج فضاءات « العجيب » و« الغريب » ، تجنح نحوها مقاطع أخرى ــ خاصة الفصول الأخيرة[٩] ــ وتستقل به بعد أن كان متوزعا هنا وهناك ، ويرد شذرات بكيفية متقطعة[١٠] لا تتعدى وظيفتى التضمين والتكسير[١١] . ويبدو أن هذه المواصفات كلها تأتى مشدودة إلى قرينة هيكلية أساسية هى العودة من رحلة قام بها السارد ، ويقدم على التذكر بعد أن أشار إلى الرجوع من السفرة[١٢] ، ومن ثم تكون تيمة الرحلة إحدى الدلالات الجوهرية القائمة فى بنية المحكى ، وتحتفظ لنفسها بوظيفة بؤرية لاتقل مركزية عن وظيفة تيمة التجلى ، وتوزعها بين مبدأ « التخيل » ــ الذى تقاربه فى المعنى المعجمى[١٣] ــ فى الكتابة والإبداع اللذين ينهضان على قانون السردية بمفهومه البنيوى ، وبين مفهوم « التجلى » كما يمكن تصوره فى نسق (كتاب التجليات) وسيرورته ككتابة سردى وكوظيفة دلالية يتكرران[١٤] .

١ - ٤

وإلى جانب هذه القصدية العامة يبرز مكوِّن آخر فى لعبة الكتابة هو : سلطة مراعاة تنوع نبرات الخطاب الأدبى فى علائقها بتنوع نبرات الخطاب الإيديولوجى المحايث ، وبتنوع اللغات المضمنة ــ اللغة المعرفية واللغة السياسية و « اللغة العقائدية » مثلا ــ من حيث تضمين إعادة إنتاج الخبر التاريخى والتعامل مع أحداث التاريخ المصرى والعربى والكونى ، وتغذية ذلك بتقنية تضمين أخبار أخرى قديمة من تاريخ حركة الشيعة والصراع بين آل البيت وآل أمية فى نهايات النصف

الأول من القرن الهجرى الأول . ونعلم من خلال مفتتح (كتاب التجليات) أن الأمر يتعلق برحلة إلى عالم أرضى فى تضاريسه وأجوائه وفضاءاته كما يحيل النص على ذلك ، لكن المؤلف ــ ومعه السارد ــ يخلع عليها صفة متخيل أسطورى ميثولوجى وخرافى فانطازى[١٥] ، ويربط ذلك كله بأشخاص حقيقيين من هذا التاريخ العام ــ كزعماء الشيعة وخلفاء بنى أمية والقادة المصريين والساسة الأمريكان[١٦] ــ ويعيد إنتاج أخبارهم ، كما يتخذ صفة رحلة إلى عالم أخروى سفلى يقابل فيه الموتى اعتماداً على الاستحضار والحلول[١٧] بهدف تنمية الوهم الروائى ، وينتظم هذا كله شبكة من القول الذى يتخذ بدوره صورة « حكاية شعبية » تستقى من هذه المواصفات والعناصر كلها دافعيتها فى التنشيط التخيلى ، فتذكرنا ــ على لسان السارد ــ بحروب وفتوحات وأيام وحوادث يغلب عليها الأسطورى والفانطازى إلى حد الإحساس بوجود بؤرة حكى تتجاذبها ــ من حيث قانون السردية المنظم ــ أرباض الأجناس الأدبية التقليدية والعتيقة كلها عند العرب وغير العرب ، بدءا من « الأيام » و « السير » و « الملاحم الشعبية » حتى « القصة التاريخية » و « السيرة الدينية » التى يتخذ فيها (جمال عبد الناصر) ــ من خلال (كتاب التجليات) ــ معادلا مماثلا لزعماء الشيعة وصفة « بطل شعبى » تتسقط أخباره وتروى ؛ فيصير بذلك هذا النص شكلا من أشكال « الهاجيوغرافيا »[١٨] ، وهو جنس أدبى يختص بذكر القديسين وإشاعة سيرهم بين الناس عن طريق الإشادة بأعمالهم وتمجيد فتوحاتهم وكراماتهم وأفعالهم ، ويتخذ شكل ترجمة حياة لهؤلاء مشفوعة بصيغة المدح والإطراء[١٩] ، كما يحث على « التعليمية » وهو يستدرج حياة القديس والتاريخ : « تجسيداً » أدبياً لمدركات وعى جمعى »[٢٠] . وقد أشار ميخائيل باختين إلى هذا الجنس إشارة مقتضبة وهو يتحدث فى فصل « التركيب والجنس الأدبى »[٢١] عن موضوع « رواية المغامرات » من حيث وضع الإنسان « فى حالات استثنائية ترغمه على الكشف عن نفسه بهذا الشكل ، فيثير لقاءات وصدامات مع الآخرين من بنى جنسه فى ظروف غير عادية وغير منتظرة . . . وهذا ما يساعد على امتزاج رواية المغامرات بأجناس تبدو غريبة عنها ظاهريا كالاعتراف والهاجيوغرافيا »[٢٢] . ومن خلال هذا الملمح يمكن القول إننا بصدد مفهوم مغاير للجنس الأدبى والعمل الفنى من حيث تجميع عناصر متفرقة وإعادة تركيبها ، وخلق عناصر جدل بينها على مستوى بنية الشكل كما تظهر فى (كتاب التجليات) : هل نحن إزاء جنس أدبى كبيس Genre litteraire intercalaire يوحى بالهجانة l'hybridation ؟ قد يكون ، وسنحاول الإبانة على هذا الافتراض من خلال التحليل والتأويل .

١ - ٥

ويضاف إلى هذه المكونات كلها اعتماد السارد خطابا يهيمن فيه ضمير المتكلم الذى يذكّر ــ من جهة ــ بأساليب المذكرات اليومية بالمفهوم الحديث ، كما قد يذكر بكتابة الرسائل الفلسفية والدينية وغيرها بالمفهوم القديم[٢٣] ؛ ويحيل هذا البعد على الشق الأول من هذه المداخل الأولية حيث تتخذ الرحلة دلالة رمزية تجعل من (كتاب التجليات) تغريبة فردية لبطل ــ سارد يتخذ سيرة الغير وسيلة تعكس الملحمى والمأساوى الجمعيين لجيل بأكمله ، وواقع أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية دقيقة من خلال تجربة (مصر) فى عهدى « الناصرية » و« الساداتية » ، وما تلا كلٌ واحدة منها من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التى عرفتها (مصر) بعد حرب أكتوبر ــ حرب القناة ــ ومعاهدة مخيم داود ، وما تحيل عليه من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل . ويشكل هذا أحد مقومات المرجع فى علاقته بنبرات الخطاب الإيديولوجى داخل النص وضمنه وجهات نظر السارد ــ ومعه المؤلف ــ ورؤيته للعالم كما تكشف عن ذلك دلالة النص العامة ــ إذا ما أخذنا فى الحسبان ملمح « أدب الشهادة » فى (كتاب التجليات) ، وربط بعد التغريبة الفردية السالفة بورود المكوّن السير ذاتى للمؤلف حين يتماهى مع السارد[٢٤] ــ وهى تنسج أطروحتها (أطروحاتها) بصدد الحرب والصلح مع إسرائيل ، وفلسطين و « الشعب » و« الناصرية » و « الساداتية » ، إلى جانب تيمات فرعية تلون الخطاب الإيديولوجى للسارد والمؤلف معاً حول قضايا قومية من قبيل « فقدان الأصالة العربية » و « فقدان الثقة » فى الحاضر والمستقبل على ضوء تمجيد إنجازات الماضى ، من خلال تمجيد أعمال (جمال عبد الناصر) فى عصره ، وتمجيد مواقفه السياسية ، وعدّه معادلا موضوعيا للمرحلة التى ظهر/سيظهر فيها بحسب منطق النص فى تمثل « رجعة » لهذا القائد الروحى ــ السياسى ، ومعه « حقيقة » التاريخ « الجمعى الشعبى » ، وحقيقة « المجتمع البدوى » االذى كان يتحكم فى البنى وفى علائق الإنتاج العشائرية التقليدية ، وهى التى « وقفت » ــ بحسب منظور خطاب النص ــ حاجزا حال دون الخروج من منطقة « الظل » ، وسهل الارتداد فى عهد « خليفة السوء » الذى جاء بعده ــ كما جاء على لسان السارد ــ ثم تيمة « الأب » المتحكمة فى بؤرة النص كرمز للفئات الشعبية التى نزحت من الريف فى اتجاه المدن بحثا عن تحسين أحوالها وتحقيق آمالها ، وهى المنظومة التى تتوجه نحو إثبات جانب من الأطروحة العامة التى تغلف خطاب النص .

١ - ٦

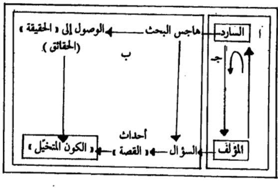
تأسيسا على هذه المراحل والمداخل الأولية ، وما حاولت أن تثيره وتقاربه من أسئلة وقضايا ارتأينا الانطلاق فى التحليل ــ بعد المقدمة ــ من أرضية وصف النص ووصف بنيته التركيبية فى القصة والخطاب وعناصرهما العامة ، ثم نتناول مظاهر العتاقة فى (كتاب التجليات) ، وفيها سنكشف عن طبيعة السارد ، وعن أهم المفاهيم والمصطلحات المستعملة فى ثنايا النص[٢٥] ، وبعدها نعقد فصلاً للاستنتاجات العامة حول « بنية الشكل » .

وصف النص : بنية القصة وبنية الخطاب

١ ــ ١

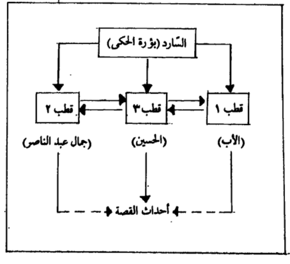
يبدو مما سبقت إثارته بإيجاز فى المداخل الأولية أن (الغيطانى) يسعى إلى تحقيق شكل فنى تجريبى يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدى فى الكتابة الروائية ، وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها فى هذه الكتابة ، ولا تخضع لمنطق سردى ثابت محكوم بالتوالى والسكونية ، ومن ثم تغدو نية تحقيق بنية جديدة وتحطيم بنية سابقة نزعة غالبة . ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر بنيوى يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبى لبنية القصة بوصفها متواليات متعاقبة فى التمظهر ، وهى

البنية التى تصبح بؤرتها الحكائية خاضعة لتقلب الهيكلية العامة المستحكمة فى ثنايا النص وانقلابها ، إلى جانب خضوعها لتقلب أوضاع السارد ووجهات نظره وانقلابها . ويكاد (كتاب التجليات) ــ من هذا المنظور ــ أن يأتى خاليا من أية ملامح لتوافر عنصرى الصرامة والضبط الذاتى الآلى داخل هذه البنية ، مادامت الهيكلية ذاتها ــ بأصولها ولواحقها وزوائدها ــ لا تركن إلى نظام منضبط فى عملية الحكى ، وتخلق نظاما محايثا آخر ؛ وهذا ما يدفع محلل (كتاب التجليات) إلى إعادة تركيب بنية القصة فيه ، ونقلها من وضعها « الفوضوى » المتشعب إلى بنية مفترضة تتعاقب حوافزها وقرائنها ومخبراتها ووظائفها وفق غائية الخطاب وإرساليته ، وهى الغائية التى يمكن تشخيص إواليتها على الشكل التالى :



شكل رقم (١)

وهى غائية محايثة لا يمكن إدراك ديناميتها بمعزل عن وضع السارد بين ثلاثة أقطاب يتقاسمون معه بؤرة الحكى فى الاشتغال كوحدات ثنائية ثم ثلاثية أحيانا ، وهى : قطب « الأب » ، وقطب (« جمال عبد الناصر ») وبينهما قطب (« الحسين بن على بن أبى طالب ») ، وهم يتناوبون فى « التجلى » ــ كثابت سردى ــ مع مراعاة طبيعة العلاقة التى تتم بين عنصرى كل وحدة ، ومراعاة طبيعة علاقة السارد بالمؤلف وهما يدخلان فى عملية التوليد القصصية :



شكل رقم (٢)

وهكذا تنطلق الوحدة الحكائية الأولى فى هذا التوليد من مشهد استحضارى للسارد بمحضر أبيه وقد تجلى له [٢٦] لأول مرة ، ثم تليها الوحدة الحكائية الثانية بمشهد استحضارى ثان بتجلى (جمال عبد الناصر)[٢٧] ، أما الحسين فلن يقتحم تخوم النص إلا فى وحدة تالية عندما يخبرنا السارد ببحثه عن « الديوان » (ص ٣٣) ودخوله مدينة « يغمرها الضوء الهادىء ، يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيض » (ص ٣٤) ، وفى هذه الوحدة الثالثة يعلن السارد عن اسم (الحسين) صراحة [٢٨] بعد أن كان يرمز له ويكنى عنه فقط ويلخص الاستهلال - الذى يتماهى فيه المؤلف مع السارد[٢٩] جملةً هذا التوليد عندما يقرن بين الثلاثة دفعة واحدة « . . انتبهتُ ، فإذا بنور ساطع يشرق فى ليل نفسى ، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى ، ثم رأيت فى بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة ، وفى منتصف المسافة بينهم واحدٌ ؛ أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ورفيق تجلياتى وملاذ همومى ومقيل عثراتى ، إمامى الحسين سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى وإلى يساره عبد الناصر ؛ أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة ، تارة أرى إبراهيم ومازنا وخالدا ، وتارة أرى أمى وإخوتى وعيالى ، أو جدتى وخالى وبعض أصحابى ، وقلة ممن أحببت أو عادونى أو أشخاصا عرفتهم لمدة طويلة أو لفترة وجيزة أو وقعت عيناى عليهم فى لحظة مجهولة عند مرورى بمقهى أو تطلعى إلى شرفة . . »[٣٠] ، وتتوالى الوحدات الحكائية بعد ذلك إما متتابعة أو متعاقبة أو متناوبة بحسب ما يقتضيه قانون القصدية فى تكرار هذه الوحدة أو تلك ، أو يفرضه قانون الاستحضار داخل هذه الوحدات جميعها عندما يتعلق الأمر بتوظيف قطب من الأقطاب الثلاثة المذكورين - الأب ، والحسين ، وجمال عبد الناصر - أو يمليه قانون الاسترجاع . ويهيمن هذا الأخير - كما يبدو - عندما تشتد وتقوى شحنة التماهى L'identification بين المؤلف والسارد من خلال تنشيط مخزون الذاكرة المتعلق بالمكوّن السير الذاتى [٣١] واستغلاله ، ويتم هذا كله وفق منطق آخر تفرضه مقومات « صنعة الشكل » فى (كتاب التجليات) التى تتخذ صفة توليف بين عدة نصوص تبدو ظاهريا منفصلة بعضها عن بعض - من حيث احتلالها فضائية النص[٣٢] - ولكنها تعين فى العمق على التضمين والإتلاف والتكسير ، وتغذى دلالة الوحدات والمقاطع والأجزاء ، كما تغذى الدلالة العامة للقصة بأكملها .

١ - ٢

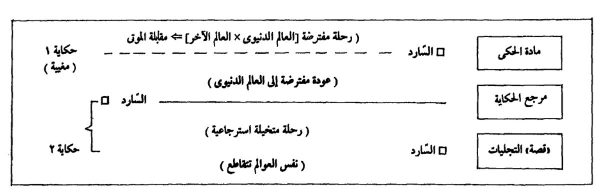
ولما كان هذا التماهى بين السارد والمؤلف يتحكم فى بؤرة الحكى ، كما يتحكم فى تنظيم « حركة المرور » بين القوانين الثلاثة السابقة - القصدية والاستحضار والاسترجاع - ويشكل فوق ذلك أحد مقومات بنية القصة والخطاب ، فإنه بالإمكان الانطلاق من الاستهلال ــ الافتتاحية (ص٥/٨) لتبينُ سيرورة تنامى الحدث الرئيسى (الأحداث الرئيسية) وتحديدهَ (تحديدها) ، وفيه ــ الاستهلال ــ يبدو السارد وقد احتل إحداثيات الزمان والمكان ، لتسيير دفة الحكى متقمصا شخصية بطل محورى يروى ، ويخبر بعودته من رحلة مجهولة ، وقراره أن يدون ما عاشه وما رآه وسمعه ، وينتقل فى الشق الثانى من (كتاب التجليات) ليؤكد هذه المحورية التى

ستستبد بكل عناصر الحكاية التى تقوم أساسا على الاسترجاع ، ويُبَاشِرُ هذا بمعزل عما كان قد أحس به من تردد ومخافة من « قلة التحقيق » و « عدم القدرة على التدقيق » ، و« إقباله على تمزيق كل ما دون » (ص٦) ، وهذا يعنى أننا إزاء صيغة حكائية ذات ملمحين : استرجاع مرتجل لما كان السارد قد اختزله فى لحظة سابقة ، وإعادة « تدوين » لما كان قد أتلف . وفى كلتا الحالتين نكون بصدد حكاية ثانية ـ بعد حكاية أولى أصلا ظلت طى الكتمان لدى السارد إلى حين ـ تتحقق فى زمن لاحق لزمن الرحلة التى هى أيضا مادة (كتاب التجليات) ، وهى الحكاية التى تسير فى أثر الأولى المغيبة ، وتتعقب خطاها ، وتوهم ـ قصديا دائما ـ أنها ترمم ما ضاع من دقائق وجزئيات ، ولعل هذا الجانب هو الذى يبرر سبب اتخاذ (كتاب التجليات) بنيته التركيبية للنصوص التى هو عليها . ويمكن تشخيص ذلك وفق الرسم رقم ٣ :

ومن شأن هذا التقاطع (التلاقح) بين لحظتى الرحلتين ، واستعادة السارد للحكاية الأولى المغيبة أن يضعنا فى صلب المسألة السردية بجميع مظاهرها فى علاقتها التكوينية بصنعة الكتابة الروائية وصنعة الشكل لدى (الغيطانى) ؛ ذلك أننا نجد أنفسنا إزاء إيهام ينطوى عليه السارد بوجود حكاية لسفر من « زمن دنيوى هو زمن سوء وانقلاب أحوال » (ص ٨٣) إلى « عالم آخر » ، وإزاء حكاية تروى ـ فى زمن « الرواية » الحاضر ـ لها دوافعها وقرائنها ، ولكنها تأتى مسندة إلى زمن مضى ـ سرديا ونحويا ـ يذكّر بزمن الحكاية الأولى المغيبة ، ويتخذ صفة تجانس معه ، كما يتخذ صبغة ديمومة أزلية تلغى الحدود والمسافات بين الماضى والحاضر ، وتصبو نحو « زمن مطلق » ؛ وهذا ما يجعل زمن (كتاب التجليات) يتحول من زمن « روائى » حدثى موقوت مع الوحدات الحكائية ، إلى زمن رمزى صوفى مغلق على ذات السارد ومفتوح على التداعى[٣٣] . ويتم هذا التحول من خلال عملية سردية توليدية لوحدات حكائية أخرى تستنبتها الحكاية الثانية ـ « قصة » التجليات حسب الرسم رقم (٣) ـ بالاعتماد على تخيل مركزى آخر يضاف إلى تخيل هذه القصة البارز والأساسى ، واللجوء إلى « فعل » التجلى فى شكل لازمة سردية تتكرر بدون توقف ، وتصير بمثابة مكون قار ، بقدر ما يدفع بعجلة تنامى الحدث إلى الأمام ، بقدر ما يذكر بنقطة البداية والانطلاق كل مرة وفى كل نص من النصوص المؤلفة المتراكبة . وهكذا فإن الوحدة الحكائية الأولى ـ مثلا ـ التى يدشن بها السارد فى الاستهلال سيرورة القصة بقوله : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » (ص ٥) لن تجد رديفتها ـ بحسب منطق السرد ـ إلا فى مقطع لاحق عندما يقول السارد هذه المرة : « قلت ، صباح اليوم التالى لعودتى من سفرى سعيت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى . . »[٣٤] ، بعد أن يكون التجلى قد حطم منطق تنامى الحدث الرئيسى واستحوذ عليه فى مقاطع تقع بينهما[٣٥] . ومن حقنا ـ كمتقبلين ـ أن نتساءل : عن أى « سفر » يتحدث السارد ، وأية عودة يقصد ؟ مادام الرحيل ذاته يظل مجازيا ؟[٣٦] .

ـ ٣

ويبدو من خلال هذا التقطع والانقطاع بين الوحدات الحكائية الأصلية وتوابعها الفرعية أن بؤرة الحكى لدى السارد رهينة هذا التجلى الذى يصير بمثابة زر لإضاءة التمفصل المزدوج للعالم الدنيوى والعالم الآخر ، كما يتخذ مطية للتحرك فى جميع الاتجاهات دونما رقابة قد تحد من كثافة التجلى وانثياله سوى غائية القصة فى الوصول إلى « الحقيقة » (الحقائق) ، وسر الوجود و « الكينونة »[٣٧] ، ومن ثم أصبح السارد يمتلك حرية التصرف فى الحدث وتمويهه ، وحرية التنقل عبر الزمان والمكان والفضاءات الغريبة المشربة بالعجائبى والخرافى والأسطورى ، وحرية الاسترجاع عبر الذاكرة الإرادية عندما يتعلق الأمر بالمكون السير ذاتى الخاص بالسارد والمؤلف على السواء ، ثم حرية الارتداد إلى البؤرة الحكائية نفسها مادامت لازمة التجلى تعين على ذلك ، إلى حد أن كل نص من النصوص المؤلفة يكاد يستقل بمتوالياته الخاصة ، ويتفرد بكونه الذاتى . وهذه المظاهر كلها تمثل فى جوهرها أساس التعاليم الفنية التى صرح بها المؤلف فى المقطع الأول من الاستهلال ، أى : الرؤية ـ بمعنى النظر والمشاهدة ـ والتفصيل واستدراج الرمز والتلويح والاستعانة بالكناية والاستعارة والتشبيه ، وغير ذلك من الخصائص اللغوية والبلاغية والأسلوبية التى يمكن معاينتها حين مباشرة تحليل المظهر اللغوى للخطاب الأدبى فى (كتاب التجليات) ، ويمثل هذا بدوره تماهيا آخر بين القدرة والإنجاز ، وبين « الكتابة » كاختيار ونبرة « أخلاقية » لدى المؤلف ، يضاف إلى التماهى الحاصل بينه وبين السارد على مستوى دافعية القصة وأحداثها ، وعلى مستوى غائية « القصة » وإرسالياتها الدلالية[٣٨] . لكن هذا لا يمنع من وجود نسق ضمنى لصيق هو نظام القصة ـ النواة التى نحس بها وقد شرعت فى التبنين تدريجيا منذ المقاطع الأولى التى توحى بوجود هذه النواة الجنينية ومحافظتها على نوع من التسلسل فيما يتعلق بالدوافع والقرائن التى ترتبط بهاجس البحث والسؤال للوصول



شكل رقم (٣)

إلى الحقيقة[٣٩] ؛ وهى قصة العودة المفترضة من السفر والدخول فى كون التجليات المشبع بالتأمل والتصوف والحلول والتفلسف ، خاصة وأن متوالية هـذه القصة ــ « الصغيرة »[٤٠] تفتح منفذا لتلاقح المستويات الثلاثة للتجلى : تجلى الأب وتجلى الحسين وتجلى جمال عبد الناصر ، وهى التجليات التى تتبع تناميا تصاعديا قد يستقل كل واحد منها بنفسه ويتتابع بمفرده تارة ، ولكنها غالبا ما تتقاطع وتتشابك لتلتحم ، وتصير موحدة ــ مشتركة باستخدام مبدأ الحلول الصوفى الذى يتوحد فيه هؤلاء الأقطاب[٤١] ، أو قد يتوحد فيه السارد مع قطب منهم ، أو يتبادل وظيفته مع دليله (الحسين) ليصير هو الدليل[٤٢] ، ولا يمكن تصور هذه الخصائص إلا بالدخول فى عملية كشف عن القانون المنظم الذى يتحكم فى هذا النسق الجديد الذى يخلقه (كتاب التجليات) ، والذى يقبض بزمام المكوّن السردى فيه ، وذلك انطلاقا من ورود فعل التجلى ذاته ، ولن يستوى هذا الملمح الإجرائى إلا على أساس تجميع كل دوافع الوحدات الحكائية وقرائنها ومخبراتها التى تتعلق بكل تجل من التجليات ، وعلى أساس اعتماد مقاييس تقريبية فى الوصف . ولن نجد ــ كمرحلة أولى ــ أفضل من اعتماد مقاييس شبه إحصائية[٤٣] .

ويتضح أن تجلى الأب يستهلك من كون (كتاب التجليات) نسبة قوية إذا قورن بتجلى الحسين وتجلى جمال عبد الناصر . فهو يستغرق كمية كبيرة من الوحدات والقرائن والمخبرات[٤٤] ، ويتحكم بدوره فى توليد قصة محايثة أخرى تأتى ــ من حيث تراتبية الحكى ــ فى المرتبة الثانية بعد قصة العودة المفترضة واستهلال الحكاية المتخيلة الثانية ؛ ومن ثم يمكن عَدّ قصة تجلى الأب أحد التفريعات الأساسية لمنطق قصة (كتاب التجليات) وغائيته ، بخاصة وأن بداية هذا التجلى تأتى فى ركاب الاستهلال المركزى ، وبها ينفتح قسم (التجليات الأولى)[٤٥] ، كما أن غائية القصة ذاتها تكشف عن حمولة دلالية أخرى تغلف منطق الخطاب ، هى بحث السارد عن تماهٍ سيرى آخر من حيث تغذية هاجس البحث والسؤال ، واعتبار « طريق الأب » وسيلة للوصول إلى « الحقيقة » ، ثم تشغيل المكون السير ذاتى لتحقيق هذا التماهى[٤٦] .

وتتخذ قصة تجلى الأب المتفرعة عن قصة العودة المفترضة شكل قصة مقلوبة تبدأ من لحظة موته[٤٧] ، مع اقترانها بلحظة من لحظات سلوكه اليومى قبله[٤٨] ، ثم تعود إلى لحظة الميلاد ، وتتعقب حياته بالتدريج وإن كان ذلك يتم بشكل متقطع discontinu [٤٩] .
ويقترن هذا الميلاد بتجل آخر يستضمر فى ثناياه أبعاد المكون السير ذاتى ، ومنها بُعْدُ علاقة السارد بالقرية التى كانت ــ ستكون مرتعا لبعض حياتهما ــ السارد والأب ــ عندما كانا طفلين[٥٠] ، ويلى ذلك ملاحقة حياة الأب وهو طفل يحبو[٥١] ، ثم وهو ابن عامين[٥٢] ، ثم وهو صبى يعيش طفولته الرهيبة[٥٣] ، ويصبح يتيما[٥٤] وحزينا[٥٥] ، ويلخص هـذه المتوالية الأولى ضجر الأب وتـذمره وعدم شعوره بالاستقرار : « . . حدثتنى الليالى عن بداية هجاج أبى ، وهيامه على وجهه . . . عن هربه من عمه الذى سكن البيت وراح يبحث عنه ليقتله ، وتئول إليه قطعة الأرض والنخلات . . . كلمتنى السكونات المسائية ، وأفصح لى الصمت الغروبى عن خوفه ، عن حذره ، عن افتقاده السقف والفراش اللين ، والباب المغلق ، ورائحة الطعام فى القدر الفخارى فوق الكانون ، ورائحة الأرغفة لحظة خروجها من الفرن »[٥٦] . وتنقلنا هذه المخبرات إلى المتوالية الثانية من حياة الأب وهى قدومه إلى القاهرة وبحثه عن العمل[٥٧] ، وقبلها كان السارد قد طعّم وحدات المتوالية الأولى بإقامة أبيه وهو صبى عند أهل أمه[٥٨] ، واشتغاله سقاء[٥٩] ، وعاملا فى ماكينة الطحين ، وقطف البلح ، وغيرها من الأعمال الزراعية المضنية الشاقة[٦٠] ، وذلك بهدف الإبانة عن مظاهر الاستغلال الطبقى فى المجتمع المصرى الريفى . ويدخل ضمن هـذا التوجـه استغلال شخصية الأب ــ من قبل السارد ــ لتضمين خطابات أخرى ــ إلى جانب خطاب المؤلف المتنوع ــ حول علائق الإنتاج الإقطاعية ، وحول عصامية هذا الأب ــ كفلاح ابن فلاح صعيدى يرمز إلى الطبقة الكادحة التى « ظهر » من أجلها (جمال عبـد النـاصـر) . واستوت « النـاصـريـة » ، وفق بعض ملامح « أطروحة » (أطروحات) كتاب التجليات الخفية ــ فى ظل النظام القبلى ــ العشائرى الذى ذهب ضحيته الأب لاستيلاء عمه على أرض أبيها ــ جد السارد ــ فاضطر أبو السارد إلى الهجرة[٦١] ، وبها تبدأ المتوالية الثانية من هذه القصة المتفرعة عن قصة العودة المفترضة ــ النواة . وفى المتوالية الثانية يتبدى الأب وقد ضاق بالدنيا[٦٢] ، وقرر الرحيل بعد أن استغرقه التفكير فى ذلك ، « عامين يعد نفسه للخروج بعد أن صار عيشه صعبا » (ص : ١٦٨) ، وهو يحلم بتحقيق آماله فى الدراسة بالأزهر وتعلم القراءة والكتابة[٦٣] ، فيركب القطار[٦٤] ، وبهذا تنغلق الدائرة الأولى فى هذه المتوالية لتنفتح فى القسم الثالث من (كتاب التجليات) ــ المواقف ــ مقترنة باستدراج « الفانطازى » منذ (موقف التأهب)[٦٥] . وكما انفتحت الدائرة الأولى فى قصة تجلى الأب باستذكار موته ، تأتى هذه المتوالية فى دائرتها الثانيـة مشفوعة بمونولوج داخلى يعيد إلى الأذهان نفس المناخ الحميمى المأساوى الذى يؤطر كون (كتاب التجليات) ، ويستهل باستذكار لملامح من شخصية الأب وسلوكه اليومى قبل موته أيضا : « . . . أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى ، وتملكنى شوق إلى السعى فى أثر أبى ، أبى الذى رحل عنى بالموت ، وصار قدرى أن أقضى نصيبى الباقى لى فى الدنيا بدون طلعاته ، بدون أن أصغى إلى نوبات سعاله الليلية فى الأيام الشتوية ، أو قدميه عند صعوده السريع والذى أبطأ مع تقدم عمره ، ودبيب الوهن اليه . . »[٦٦] . ومرة أخرى يعود السارد بعد هذا إلى النبش فى بعض جزئيات حياة أبيه بالريف وخباياها كما سبق إلى ذلك فى المتوالية الأولى ــ خاصة عندما كان سقاء[٦٧] ــ لكنه هذه المرة لا يتجاوز التلميح[٦٨] ، ثم ينتقل دون سابق إنذار إلى فترة لاحقة من عمره[٦٩] ــ عمر الأب ــ ممتزجة بحياته هو ــ أى السارد[٧٠] ــ وغالبا ما يأتى هذا التلميح مرتبطا بالمكون السير ذاتى الذى يتحدث فيه السارد عن طفولته ويتذكر بعض لحظاتها المتقطعة[٧١] : عطلته الأسبوعية (يوم الجمعة) (ص ١٩٨) وذهابه للصلاة ورجوعه محملا بالفول واللبن ، ومرافقته الأولاد لزيارة الضريح (ص ٢٠٠) وعند الحاج (عبده بدير) مدير الفندق (ص ٢٠١) ، ويتكلل هذا كله بانتصار المكون السيرذاتى للسارد وغلبته على سيرة الأب الذاتية[٧٢] ؛ غير أن السارد يستغل الفرصة مرة ثانية للارتداد إلى لحظات أخرى من حياة الأب خاصة زيارته لابنه وزوجته ، والدعوة لهما ولحفيده أن « يهبهم الصحة والعافية ويحوش عنهم أولاد الحرام »[٧٣] ، وتحتوى هذه المتوالية ــ إلى جانب المقاطع ــ المخبرات ــ عناصر أخرى يتم من خلالها الارتداد إلى بعض مما سبق من عناصر حكائية مروية داخل قصة

تجلى الأب ، وذلك بهدف التدقيق ، وتسليط الضوء على ماظل « غامضا » وغير مكتمل ، أو جاء موجزا ومختصرا ، وهكذا يستعاد على التوالى :

ـ ص (٢٠٠) : ذهاب الأب إلى عمله وإلى المصلى والحديقة عندما يدركه التعب ، وعبوره الشارع فى فصل الشتاء دون جلباب ، وإقباله على شراء الأرغفة الساخنة والفول

ـ ص (٢٢١) : دخوله إلى المقهى ، ولحظة ذهابه إلى القاهرة لأول مرة .

ـ ص (٢٢٣) و ص (٢٢٤) : وصوله إلى القاهرة وما جرى بينه وبين سائق العربة[٧٥] .

ـ ص (٢٢٥) : توديع صاحب العربة وسؤاله عن عنوانه ثم اتجاهه إلى الميدان الرئيسى .

ـ ص (٢٢٦) : سؤاله لشاب صعيدى مع الماخوت .

ـ (٢٢٧) : الدخول إلى مطعم شعبى .

ـ (٢٢٨) : محاولة الماخوت الإيقاع به .

ـ (٢٢٩) : عمله فراشا وبحثه عن مقام الحسين .

ـ (٢٣٠) و(٢٣٢) : إقبال الأب على مزاولة مهن عدة انطلاقا من بعض الإحالات على « المناخ » الشعبى الذى تحيل عليه الحياة فى القاهرة من خلال هذا المقطع .

ـ (٢٣٥) : وقوعه ضحية ابتزاز من لدن أحد أقربائه الذى وعده بمساعدته على الدخول إلى الأزهر .

ـ (٢٣٦) : حنينه إلى البلدة .

ـ (٢٣٧)/(٢٣٨) : بحثه عن مأوى وعمله سائقاً لعربة .

ـ ص (٢٣٩) : عمله كناسا باسطبل

ـ ص (٢٤٤) : توقف تجلى الأب بمفرده ليندمج مع تجلى عبد الناصر[٧٦] .

وقبل أن تنغلق هذه القصة بصورة مادية محسوسة فى نهاية (كتاب التجليات) ، يرتد السارد للمرة الأخيرة إلى قصة تجلى الأب ليطعّمها بموضوعة زواجه من أمه ، واستشارته الشيخ عبد اللطيف فى ذلك[٧٧] .

١ ـ ٤

تحتل قصة تجلى جمال عبد الناصر ـ من حيث وظيفتها المرجعية على « الواقعى » بالنسبة لكتاب التجليات ـ المرتبة الثانية بعد قصة تجلى الأب ، ولذلك فهى تقتحم فضاء النص مباشرة بعد أول وحدة حكائية فى هذه القصة التى هيمنت إلى الآن فى أغلب مقاطعه التى سبقت الإشارة إليها ، وتفتتح قصة تجلى جمال عبد الناصر بدورها بوحدة حكائية تحيل على حقبة متأخرة من حياة هذا « الزعيم » ، إن لم تكن « مختلقة » من قبل المؤلف ، ويغذيها بدورها بشحنات من المكون السير ذاتى ، فيجعلها فى بداية الثمانينيات[٧٨] ، وذلك من خلال استيحاء مشهد احتفالى ـ استعراضى يذكر بخروج القادة والزعماء السياسيين فى الأعياد والمناسبات الوطنية للاتصال بالجماهير « الشعبية » ؛ فيستغل السارد الفرصة لتقديم صورة موحية عن « الرئيس » من وجهة نظر الشعور والحس الشعبيين ، وعكس ما يرافق هذه الصورة ـ العلامة من ميثولوجية معيشة فى عد (جمال عبد الناصر) بطلا شعبيا يذكر بأبطال الملاحم والسير و« بالمهدى المنتظر » أساسا : « . . . رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر فى ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحدثون عن ظهوره . . . جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولا سند » ص (١٦٦) . غير أن هذا الاستحضار الموجه نحو صياغة قسمات من الخطاب الأطروحى فى (كتاب التجليات) سرعان ما تختلط أوراقه التوظيفية ، فيغدو (جمال عبد الناصر) قاسما مشتركا فى التجلى بين استثمار ما هو « واقعى » حقيقى[٧٩] وما هو « متخيل » يقوم على التجلى والكشف[٨٠] ، وما هو « محتمل »[٨١] ؛ إذ تتداخل ثلاثتها لاختلاق هذا التجلى وحبكه وتذويبه فى سِنخ القصة لتحقيق البعد الأطروحى عامة ، وفى هذا ما يستدعى إثارة بنية الخطاب من وجهة نظر طبيعة تكونه اللسانية والدلالية والتداولية ، وانفتاحها على أرباض المتح من القص الشعبى العتيق والحديث على السواء فى التضمين والتكسير والإتلاف ، وعلائق هذه البنية بهذه المستويات ومستويات الواقعى والمتخيل والمحتمل قبلها فى تنشيط نبرة القول الأدبى والكون المتخيل ، خاصة وأن هذه القصة كسابقتها ـ قصة تجلى الأب ـ تتخذ بدورها شكل قصة مقلوبة انطلاقا من طبيعة تعامل السارد فيها مع الزمن المرجعى ، وهو يمتح من سيرة المؤلف ـ الكاتب ويتماهى مع السارد[٨٢] ، ويعود بنا إلى التساؤل المركزى حول طبيعة تشكل (كتاب التجليات) من بؤر سيرية مشتركة بين الأقطاب الثلاثة ـ الأب وجمال عبد الناصر والحسين ـ وهذه وظيفة تحيلنا على « واقع » الكتابة الروائية كقطائع واستمرارات فى المتن الروائى العربى عامة ، كما تحيل على « واقعية » الرواية ، وعلى سمات القلب البنيوى فى الصيغ السردية ، وسمات أوضاع السارد وتعامله مع مادة الحكى ومرجع الحكاية ، بخلاف ما نجده فى قصة تجلى الأب التى ـ برغم تكسير خطية المكون السردى فيها ـ تتبع تناميا عموديا إلى حد ما ، مع شىء من التعديل والضبط وإعادة التماسك الإيقاعى بعد تجميع الوحدات الحكائية ولحمها ، وتقوم فوق ذلك على أساس ميثاق تواصلى فى القراءة[٨٣] ، من حيث التصرف فى الحكى وتطويع نمط « الرواية » ـ بمعناها التداولى ـ الإخبارى ـ وتكسير نظام الزمن المسترجع قصديا مع الاحتفاظ للحكاية النواة وقصصها المتفرعة عنها بأزمنتها السردية نحويا وتركيبيا ومورفولوجيا .

ويتكرر تجلى (جمال عبد الناصر) بعد ذلك ثانية[٨٤] ، ليعكس بالفعل وظيفة المحتمل فى انعكاس « الواقعى » (المتخيل هذه المرة وليس « الحقيقى ») و « السياسى » . ومن خلال هذا البعد يُتَبيَّنُ ملمح القصدية فى اختيار شخصية « الرئيس » كرمز قومى يتسنى تضمين خطاب إيديولوجى تجاه « واقع الأمر » فى مصر إثر معاهدة « معسكر داود » والصلح مع إسرائيل ، وإقامة معاهدات أخرى ، وإقامة العلاقات الدبلوماسية . ويؤكد هذا مبدأ استحضار هذه الشخصية حكائيا وجعلها شخصية « متحركة » بالفعل فى ثنايا الكون المتخيل للنص (ص ١٣/ص ١٤) فى شكل مُحَاوِرٍ للسارد حول

« الوضع » ، ومن خلاله يبدو (جمال عبد الناصر) وقد أصابته الدهشة لما يرى ، ويطلب من السارد أن يشرح له ما وقع . أما في الوحدة الحكائية الثانية فيبدو وقد أخذ بزمام الأمر ــ كما اعتاد بوصفه قائداً وطنياً ــ من الاحتلال . وفي الوحدة الحكائية الثالثة يئول إلى الحزن والحسرة والأسى (ص ٢٣) ، وهي وحدات يمكن إرجاعها إلى بؤرة صنعية واحدة ، هي : تقليب تيمة التجلي على أوجهها ، ومحاولة تغذيتها بشتى المواقف الممكنة قبل أن ينتصب (جمال عبد الناصر) متكاملا كقطب رئيسي في (كتاب التجليات) وكمعادل موضوعي لشخصية (الحسين) إذا نحن افترضنا وجود « أطروحة مركزية تتضمن ــ إلى جانب « الكشف » عن مذهب « الناصرية »[٨٥] ــ مبدأ التعليم أو « التلقين » L'apprentissage [٨٦] في ثنايا الخطاب الإيديولوجي للسارد والمؤلف معا حول « عصر » ما بعد (جمال عبد الناصر) والناصرية . أما الوحدة الحكائية الرابعة من قصة تجلي (جمال عبد الناصر) فلن تقتحم فضاء النص إلا في حدود الربع الأخير من (كتاب التجليات) ، فتنضاف إلى المتوالية الأولى التي سبق ذكرها متوالية ثانية يبدو فيها «الرئيس» مطلوبا من قبل أعدائه[٨٧] ، ويقصد أب السارد ليؤ ويه[٨٨] عندما كان عاملا بالفرن ، ثم يستعيد السارد بعد ذلك تيمات وحدات المتوالية الأولى نفسها حول وجود « إسرائيل » بأرض مصر[٨٩] ، وغيرها من الأحداث التي جاءت بعد زيارة (السادات) للقدس . أما المتوالية الثالثة فلا يمكن تصور احتماليتها إلا بالعودة القهقرى إلى كون (كتاب التجليات) واسترجاع ميكانيزماتها الحكائية السابقة ، ومن خلالها يبدو (جمال عبد الناصر) وقد تم اعتقاله[٩٠] ويستنطق[٩١] . ويعود السارد مرة ثانية إلى مشهد الاعتقال (ص ١٣٨) ليتخذ الاستنطاق صورة محاكمة « للرئيس » حول هويته « الوطنية » : « أنت متهم بمعاداة أصحاب النهى والأمر . . في العالم . أنت بنيت السد . عاديت الأسياد في البيت الأبيض ، والبنتاجون والسينيت . انحزت إلى الفقير وعاديت الغنى . . »[٩٢] . وما دامت قصة تجلي (عبد الناصر) تتخذ هذا النسق المركب والمتشابك ، فإن السارد ــ انطلاقاً من منطق السرد المحايث للنص ــ يلغي من حسابه مرجع الحكاية ويغلّب مادة الحكي ، ومن ثم تتخذ القصة المتخيلة صورة اختلاق « روائي » آخر يقرن فيه بين بؤرة تقليب استحضار شخصية (جمال عبد الناصر) ، وتوليد قصة متخيلة أخرى يقترب فيها من عناصر الحكي الشعبي العتيق ؛ فيجعل « الرئيس » وظهوره أشبه ما يكونان بحكاية شعبية خرافية تحيل على أنماط الأبطال الشعبيين وسيرهم وملاحمهم في الذاكرة « الاجتماعية » للمتقبل ــ القارئ ، وذلك عندما يتبدى فضاء هذه القصة المتخيلة[٩٣] وكأنه مناخ موقعة من المواقع الحربية التقليدية ، والتي يبدو فيها (جمال عبد الناصر) وقد أقبل لمنـازلة الأعداء منذ تباشير الصباح الأولى[٩٤] ، فيصف عساكره ويتفقدهم ويعين قواده ورؤساء جيشه قبل بداية المعركة[٩٥] في انتظار أن يحمل عليه أعداؤه[٩٦] . ومن شأن هذه المظاهر الأسلوبية ــ المورفولوجية في محاورة أشكال السرد القصصي والتاريخي العتيق عند العرب قديماً وحديثاً أن تطرح مسألة تعامل المؤلف ــ من حيث صنعة الكتابة والشكل معا ــ مع التراث العربي الإسلامي على أساس أن (كتاب التجليات) شكل أدبي يعارض فنياً نماذج من هذه الأشكال ومن التراث ، ويستضمر في شبكة التقاء خطاباته المحايثة وتقاطعها مفاهيم إشكالية لقراءة هذا التراث . ولعل مجرد الإقبال على توليف بين سيرة (الحسين) وثورة التوابين[٩٧] وبين سيرة (جمال عبد الناصر) وظهوره كاف للبرهنة على ورود مثل هذا التوجه ، إن على مستوى رؤ ية العالم التي يعرضها المتن ، أو على مستوى التوظيف الحكائي لصياغة أطروحة الكتاب وصياغة عنصر « الإدلوجم »[٩٨] فيها L'ideologeme ، وهو العنصر الذي يبدو أنه يستمد تماسكه الداخلي من خلال قصدية التقاء القصص المتفرعة والتحامها وتقاطع شخصياتها المستحضرة ، ويتحول من ثم إلى إدلوجم للكتابة السردية والروائية ذاتها ، وتكون ــ تبعاً لذلك ــ المتوالية الثالثة من سيرة (جمال عبد الناصر) ــ من خلال قصة تجليه ــ متوالية مستقلة بذاتها لأنها لا تنتظم ضمن بؤ رة الحكي البنيوي في (كتاب التجليات) ، وإنما تندمج ضمن نسق الأطروحة والرد واستدراج هذه السيرة لمحاكاة الهاجيوغرافيا[٩٩] التي تحقق هدفية « التعليمية » مادامت الرواية قبل أن تكون قصة هي « تركيب (أو بناء) وتعليم ومعرفة . . وتطالب بحق « الكشف عن كل شيء » ، وحرية التعبير التام للكاتب ، وتحتفظ بطابعها التواصلي والتعليمي »[١٠٠] .

١ ــ ٥

أما قصة تجلي الحسين ــ وهي القصة الثالثة المتفرعة عن حكاية العودة ــ النواة ــ فإنها أشد البنيات الحكائية تشابكاً وتركيبية ؛ لأنها لا تقف عند حدود الاستحضار والاسترجاع والقصدية وتداعي الخطاب في (كتاب التجليات) ، وإنما تلتحم بمورفولوجية الحكائية ذاتها في تكون القصة والكتاب معا ؛ وذلك لأن هذه الشخصية بحمولاتها « الثقافية » و « المعرفية » تتبدى بمثابة بوصلة توجه الحكي وتتحكم في ضبط التوازن بين المؤلف وسارده قبل أن يستقل ويصبح سارد « القصة » المتخيَّلة . ومنذ الاستهلال يتموضع (الحسين) دليلا ومرشداً لهذا السارد[١٠١] ويتخذ صفة وسيط بين هذا المؤلف وهذا السارد وبين السارد والعالَم ، وبذلك يستقل بقانونه البنيوي المنظم للحكي ، كما يستقل بشفرة تأطير الخطاب وهو يتحول من نبرة إلى أخرى إلى جانب الخطاب القائم في ثنايا النص ؛ ومنها نبرة الخطاب « الصوفي » ــ الديني التي تجسد منطق غائية القصة[١٠٢] ، إذا اعتبرنا السارد بطلا « إشكاليا »[١٠٣] يتقصى « الأصالة » ، ويهتدي إلى التجلي ويتخذه وسيلة للتأمل والوصول إلى « حقائق » حول الإنسان والعصر والتاريخ والزمان[١٠٤] ومن ثم يطمح إلى المكاشفة (ص ٢٢) ، وقد استبدت به « الحيرة » فيقصد الديوان :

« ــ قالت : ماذا يحيرك ؟
قلت : تبدل الأحوال . .
قالت : وماذا ؟
قلت : ما يبلى . . وما يزول . .
قالت : وماذا ؟
قلت : ما من يقين باق . .
قالت : ثم ماذا ؟
قلت : عكوفي على الأماني ، وانقضاء الأوقات قبل تحققها . .
قالت : ثم ماذا . . ثم ماذا ؟

قلت : التحول والتغير والتبدل ، تحيرني الأشياء في تفرقها وتجمعها ، في اختلافها واتفاقها ، الطاعة والعصيان ، الربح

والخسران ، العبد والحر ، الحياة والموت ، الوصول والفوت ، النهار والليل ، الاعتدال والميل ، والبر والبحر ، الشفع ، الوتر ، الصحة ، المرض ، البداية ، النهاية ، الفرح ، الحزن ، الروح والشبح ، الأرض والسماء ، التركيب والتحليل ، الكثير والقليل ، الغذاء و الأصيل ، البياض والسواد ، الرقاد والسهاد ، الظاهر والباطن ، المتحرك والساكن ، اليابس واللين . . .

توقفت ، كفكفت ، بعد صمت قالت رئيسة الديوان :

لأنك حاولت ، لأنك جاهدت ، فسيتجلى لك بعض من بعض ، وليس كل فى كل ، لأنك محدود بوجود مقدر ، ولن يتسع ، ستتجلى لك لمع ، وإشارات ، سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة ، اصبر الصبر الجميل ، فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك ولحفى القلم ، وضاقت القراطيس والألواح . . »[١٠٥] .

ولتأكيد مبدأ هذا التجلى ذى البعد الصوفى تقترن قصة تجلى الحسين بالإتيان بكرامات تؤطره ، وتساعد السارد على الكشف والاكتشاف والغوص فى المجهول ، ولذلك تمنحة تأشيرة الدخول إلى عالم عجائبى التضاريس والمناخات[١٠٦] فى رقعة « وطئتها أقدام » لم يرها[١٠٧] ، ويقابل شخصاً يمشى على وجه الماء[١٠٨] ، ويخيل إليه أنه محمول[١٠٩] ، وعندما تمسه رئيسة الديوان يتحول[١١٠] . وقبلها كانت المدينة التى تجلت له « يلفها البحر » (ص ٣٤) ، وهذا العجائبى هو الذى يخلع على السارد صفة مخلوق غير آدمى ، وقريب من النورانية والملائكية فى اختراق الحجب والسماوات ، وبإمكانه أن يقابل الموتى متى شاء وفى واضحة النهار ، ويحتويه صريح كربلاء[١١١] ، فيسلم إليه ذاته[١١٢] ـ كناية عن التوحد الصوفى الذى لا يرقى إليه إلا العباد والزهاد والمتنسكون ـ ويذكره بأن الموجودات تتكلم فى الأسفار والتجليات[١١٣] ، ومنه كلام بقعة الأرض[١١٤] ، وحديث النخلة[١١٥] وإخبار النجم القصى[١١٦] ، وغيرها من الموجودات الأخرى من رياح ونيازك وشهب وأنهار وذرة ، وهى تنادى وتصرخ وتصيح وتستغيث و « تبدى استعداداً للبوح ، للنطق »[١١٧] ، بل إن بعض الشخصيات المستحضرة الأخرى لها كرامات ، ومن ذلك شخصية الجد ـ ضمن قصة تجلى الأب ـ التى يحيط بها غموض فى المولد والنشأة والرحيل والموت وكانت « له كرامات وإشارات منذ ولادته »[١١٨] . وكما أن السارد يبحر فى عالم سحرى غريب متوحدا بدليله ، ويمتلك القدرة على التنقل واختزال المسافات منذ المقاطع الأولى ، فإنه لحظة مرافقة الدليل يبدو كمن يولد لأول مرة ، وبذلك يشهد التكوين الأزلى وبداية تكون عوالم جديدة وموجوداتها وهى تتفتق وتتشرنق ويرى حتى « لحظة إخصاب بويضة داخل رحم امرأة » ، ويرى « النطفة ثم العلقة ثم الجنين فى أطوار »[١١٩] ؛ ومن هنا تلتحم بؤرة الحكى الأولى مع قصة تجلى الحسين لتتخذ بعدا ميثولوجيا يمتح فيه (كتاب التجليات) من خصائص الملاحم والخرافة والأساطير الأولى ـ خاصة فى سماتها الدينية التى قد نجد بعض مظاهرها فى الكتب السماوية التى تتناول بدء الخليقة وظهور الرسل والأنبياء ـ ويعينه ذلك على استقطاب عالم المتصوفة المتفرد بغرابته منذ بداية الحكى والاستحضار ، وهو العالم المثقل بالإشارات والرموز كالبحر الذى يأتى مثلاً بعد الاستهلال ليعكس تيمة السفر والرحلة ، ويشحنها بدلالة البحث والاستكشاف والوصول إلى الحقائق[١٢٠] ، قبل الوصول إلى الديوان ، ثم الرحلة إلى العالم الآخر قبل أن يئوب إلى العالم الأرضى وقد بعث الموتى ، ويتم هذا على أساس ميثاق معقود هو عد السارد دوما فى مرتبة أدنى من الدليل ، ولذلك فهو مقيد دائماً بالطلب منه[١٢١] . ويظل الحسين هو الدليل ويطلعه على الغيب والأسرار[١٢٢] ، لكنه قد ينفصل عنه ويغدو السارد بعيداً ، فيرحل باحثاً عنه فى « زمنه الأصلى ، زمنه الأول ، دهره الخاص ، يجلس داخل بيته وحمله ليس بهين »[١٢٣] و « معاوية يستهدفه ، يرسل إلى المدينة عيونه وأرصاده »[١٢٤] ؛ وبهذا يصبح لاستحضار شخصية (الحسين) وظيفة دلالية أساسية هى وظيفة التقابل مع استحضار قصة تجلى (جمال عبد الناصر) وتضمينها إزاء نقيضه ممثلاً فى « خليفة السوء » بعده ، كما يقول أب السارد[١٢٥] ، وكون « الأساليب لم تتبدل ، وإن اختلفت الحقب »[١٢٦] ، من حيث تفشى الخيانة والاستهتار بالقيم والقمع .

وبذلك تنتظم المتوالية الثانية من استحضار شخصية (الحسين) ضمن البعد الأطروحى لـ (كتاب التجليات) خاصة إذا اعتبرنا تزكية بنية الخطاب لهذا المنطق ، حين تجعل (جمال عبد الناصر) يظنه الناس « الإمام الحسين » (ص ١٤٤) ، وهذا ما يجعل لقصة تجلى الحسين فضاء استرجاعياً تمثلياً يشبه فى تقاسيمه الكبرى فضاء قصة تجلى (عبد الناصر) وظهوره واعتقاله وقيادته للناس . وهكذا يلوح (الحسين) فى هذه المتوالية وهو يفكر فى أمره وأحواله و « يأخذ جانب الحذر ، ويحتاط لنفسه ولمن حوله » (ص ١١٩) من معاوية الذى يقضى حياته فى الترف والتأنق والملذات[١٢٧] ، وقد تحولت الخلافة إلى ملكية تورث[١٢٨] ، ويروق له أن يقول يوماً وقد صفا له الزمن : « لن يتبقى تأثير لأهل البيت ، النيل علنا من سيد الخلق صعب والخوض فى ذلك وعر ، لكن من يمتون إليه . . »[١٢٩] . وبعد ذلك تدخل قصة تجلى (الحسين) فى نسق من التجريد عن طريق التداعى السببى والاستحضار المتقطع اللذين يتدخل الاسترجاع فى استعادتهما .

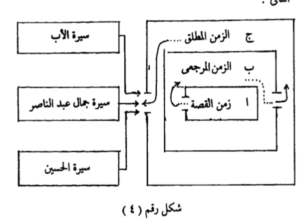
ويجعل السارد هذه القصة تتلاحق عبر تناوب سيرة (جمال عبد الناصر) وسيرة « سيد الشهداء » وأخبارهما وحربيهما تباعا[١٣٠] ، إلى حد التوحد والحلول والتقمص والتجسيد ؛ وهذا ما يجعل قصة تجلى (الحسين) مستدرجة لخدمة إوالية التضمين وتشغيلها ، انطلاقاً من المعادلة الإيحائية العامة التى تغلف النص فى كليته ، بافتراض وجود تماثل تشخيصى بين الشخصيتين معا[١٣١] ، برغم انقطاعهما فى الزمن « التاريخى » من حيث حمولة « الرجعة » و « الظهور » و « الخروج »[١٣٢] وما يواكب ذلك من تحولات وردود فعل ومواقف ، ويستدعى مواجهة : « من يريدون شد حياة الخلق إلى الوراء ، إلى عصور الجاهلية الأولى ، إلى ما يثقل الوجود الإنسانى المحدود بالشقاء »[١٣٣] . وتبعاً لذلك يتأسس منطق خطاب إيديولوجى موجه يسعى إلى جعل « الناصرية » فى علاقتها بالوعى والحس الشعبيين نظيراً للمذهب « الشيعة » من حيث تأصلهما فى كيان الجماهير ـ « الشعبية » ووجدانها فى (كتاب التجليات) ـ التى تنتظر الخلاص بخروج القادة والزعماء السياسيين والروحيين من أمثال (جمال عبد الناصر) و (الحسين) . ولعل هذا المنطق هو الذى جعل ـ يجعل ـ (كتاب التجليات) يتخذ منذ استهلاله ومقاطعه الأولى شكل رحلة رمزية مجازية ينفلت فيها السارد ـ الراوى من عالم الواقع المرئى إلى

عالم الغيب الحسى باستلهام الكرامات ودساتير التصوف و « الرجعة » والرؤيا و « الحضرة » بهدف البحث عن حقائق مطلقة تسير العالم وتظل خارج منطق الزمان المحتسب ، فتقترن هذه الرحلة من ثم بالإشراقية وهى تعيش لحظة تكون أبدى لا توقف ولا استقرار فيه ، فيغدو الماضى حاضراً باستمرار ، وينتفى الحاضر مباشرة ليحل محله زمن آت يغير هذا الحاضر فى أية لحظة مع الإيمان بقانون الجدلية ، ويقدم (كتاب التجليات) هذا كله بنبرة قولية يتحكم فيها « الإرشاد » و « الوعظ » و « الهداية » و « التلقين » وكلها خصائص مضمونية قائمة فى ثنايا النص ، وتجعله قريباً من نموذج « الرواية ذات الأطروحة » كما سنرى .

١ ـ ٦

إن السارد فى (كتاب التجليات) ـ انطلاقا مما سبق ـ ينطوى فى جوهره على موقف « انطولوجى » من الزمن ، يلغيه من حسابه(١٣٤) بحسبان طبيعة تكونه التى تجعله عالما بكل شىء ، ويبحر فى زمن صوفى مطلق(١٣٥) حين يصرح منذ البداية بعودة مفترضة من رحلة متخيلة أصلا . لكن هذا لا يحول دون افتراض « زمنية » Une temporalite للقصة داخل النص بصفة إجمالية ، مع مراعاة مظاهر هذه الزمنية ومستوياتها ، والتمييز بين الزمن المرجعى الذى تحيل عليه القصة ، وزمنها البنيوى الخاص بنظامها الداخلى الذى تخلقه برغم الفوضى وشدة التعقد الشكلى اللذين يطبعانها وهى تخرق مبدأ الخطية والاسترسال . وإذا كان الاستهلال يحيل على تموقع السارد فى أيقونة زمن مطلق غير محدد المعالم لحظة الحكى ، ويوحى بأن هذا الزمن سيؤطر المحكى بحسبان طبيعة العودة المفترضة من رحلة « روحانية » ـ باطنية يحكى عنها ذاتياً وموضوعياً ، وعدّ رمزية هذه الرحلة التى قام بها وهو يبحث عن نفسه و « زمنه » وأصله (أصوله) فى أجواء عالم يبدو ميتافيزيقيا ، فإن قانون الزمن المحتسب سرعان ما ينبثق من دواليب نسق القصة حيث يتخذ السارد الاسترجاع(١٣٦) قنطرة للولوج إلى زمن « مرجعى » ـ حقيقى للأحداث السالفة ، فيستلهمه ، ويتذكر عبر حاضره المتخيل ماضياً متقطعاً إلى متواليات (وحدات حكائية) متراكبة ومتداخلة ومتوزعة الكتل ، كما يستشرف مستقبلاً محتملاً وهو يبايع مبدأ « رجعة » (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق على غرار « رجعة » (الحسين) فى الزمن المطلق لتحقيق « العدل » و « الخلاص » أطروحيا ورؤيويا . وهكذا يمكن تصور إوالية سردية تتحكم فى ضبط (كتاب التجليات) هى إوالية التوزع بين ثلاثة أزمنة متراكبة أساسية : الزمن « المرجعى » الذى تحيل عليه « أحداث » تجليات القصص الثلاث التى تناوبت فيما سبق بيانه ، وزمن القصة ـ النواة التى توحد بينها على أساس وجود سارد ومحكى يتحكمان فى التوليد ، ثم الزمن المطلق الذى توحى به مظاهر الرحلة الرمزية إلى العالم الآخر ؛ وهو الزمن الذى يتيح لهذا السارد قدرة الحركة فى جميع الاتجاهات والدمج بين الزمنين الآخرين ، كما يلون الحكى بالاسترجاع والاستشراف أو الخضوع للحظة ذهنية بينها قد تستقر إذا تخلصت من إيحائية السفر الرمزى ـ الصوفى . ولا يذهب السارد ـ بالنسبة للنمط الأول من الزمن ـ أبعد من أربعينيات القرن الأول الهجرى ، وفيه يستحضر فترات متقطعة من ولادة الحسين وطفولته وفتوته ، ويحدد لذلك تاريخاً إيحائياً(١٣٧) ، ثم يليه ـ من حيث التسلسل المنطقى وفاة على بن أبى طالب واستئثار (معاوية) بالسلطة وقراره الكيد للحسين كما سلفت الإشارة ، وينتقل بعد ذلك إلى بدايات القرن الحالى حيث يتقاطع زمنان نموذجيان من « سيرة » الأب و « سيرة » (جمال عبد الناصر) : يبدأ الأول بولادة الأب(١٣٨) التى يستحضر فيها السارد مشاهد مجزأة من عناية أمه وجدته به(١٣٩) ، وحمله إلى أبيه(١٤٠) ، ومشاهد من طفولته وهو يحبو(١٤١) ، وهو ابن عامين(١٤٢) ، ثم تختلط بعد ذلك فترات عمره(١٤٣) ، قبل أن يقرر الرحيل إلى القاهرة(١٤٤) ، وبعدها مشاهد من إقامته بهذه الأخيرة منذ نزوله من عربة نقل الموتى(١٤٥) ، وسؤاله عن الطريق إلى مقام (الحسين)(١٤٦) ، وعمله حمالا(١٤٧) وفرانا(١٤٨) ، قبل أن يتزوج ويذهب إلى زيارة البلدة بين الحين والآخر(١٤٩) ، وهو يمنى نفسه بالعودة يوما نهائيا إليها(١٥٠) ، ويخلص هذا الزمن المركب بموت الأب الذى لم يحضر السارد جنازته(١٥١) ، وكانت زوجته هى التى أخبرته بذلك إثر عودته من سفر « حقيقى » له(١٥٢) ، غير أنه زمن لا يتوقف بمجرد الإجهاز على شخصية الأب والتخلص منها ، وإنما يستمر لصيق زمن محكى لاحق يشيده السارد على أنقاض ما سلف من استرجاع سيرة الأب قبل تدوين التجليات ، ومنه نعلم أنه اهتدى إلى تاريخ وفاته وهو ينهى إجراءات صرف المعاش لأمه وأخته التى لم تتزوج بعد(١٥٣) ـ بعد أن كان تاريخ الولادة منسياً وملتبساً ـ وهو التاريخ نفسه الذى كان فيه السارد مقيماً بباريس وحلم حلمه المزعج(١٥٤) ؛ ويؤكد ذلك قوله فى مقطع آخر : « . . **تلك ذاكرة لم تخب أبدا حتى ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر ، الليلة التى كنت فيها نائيا عنه** »(١٥٥) ؛ وبهذا تتأكد فرضية « الرواية المقلوبة » التى قلنا بها فى بداية التحليل بالنسبة لقصة تجلى الأب وسيرته . ومن شأن هذه المقومات أن تقودنا رأسا إلى تحديد إواليات بنية الخطاب ـ مرة أخرى ـ من حيث مستويات السرد ومظاهر صيغه ، والتقنيات التى يتم اللجوء إليها فى التوليف والتوليد والتركيب . أما الزمن النموذجى الثانى فإنه ينشطر إلى شقين مستقلين تخييليا وإن كانا يظلان متداخلين ؛ وهما شق استشرافى يلوح فيه (جمال عبد الناصر) وقد ظهر ـ أو عاد إلى الظهور ـ فى زمن لاحق « خارج الزمن الأرضى »(١٥٦) المحتسب ، فيأمر « بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته من فضاء القاهرة . . »(١٥٧) ، وشق ثان ينتقل بهذا الاستشراف ويستدرجه ليدمجه ضمن استحضار شخصية « الرئيس » كما كان فى زمنه الفعلى « **ملء العيون ، مهاباً قوياً جليلاً ، قاسياً على من أبغضوه ، وعلى بعض من أحبوه . . .** »(١٥٨) ، ونقلها ـ شخصية الرئيس ـ إلى عصر غير العصر الذى «صال فيه وجال ، وقف وشمخ ، أقام وشيد . . »(١٥٩) . ويتخذ هذا النقل والانتقال صورة زمن مسترجع يظل جانب منها رهين تداعيات ذاكرة السارد وهو طفل ورهين توليدات قصة تجلى (الحسين) التى يقرنها السارد بقصة تجلى (جمال عبد الناصر) ، فيتداخل الزمنان ؛ وفى كليهما يبدو (جمال عبد الناصر) بطلاً شعبياً يعود إلى الحياة من جديد ليحارب ويقود « الشعب » . ومن هنا كان السارد مضطراً إلى اعتماد نسق قصصى أيضاً يلاحق سيرورة سيرة هذا البطل « الشعبى » كما لاحق سيرة الأب وسيرة (الحسين) ، فيضع بداية له (لها) ـ النسق القصصى والسيرة ـ ظهوره بميدان الدقى فى أول الثمانينيات ضمن الزمن الاستشرافى المابعدى مرفقاً إياه بتخيل مستحضر من الذاكرة ،

ويستتبعه بقيادته للناس ثم اغتياله(١٦١) ، قبل أن يروى بالتعاقب « قصة » ظهوره الثانية التى تبدأ ، بحسب منطق الحكاية الممكن ، باعتقاله(١٦٢) واستنطاقه(١٦٣) الذى يتخذ شكل محاكمة(١٦٤) لإنجازاته ومواقفه من الدول العظمى ، ويقرن هذه القصة بقصة ثورة الضباط الأحرار وتأميم (جمال عبد الناصر) لقناة السويس(١٦٥) ، وبعدها عودة ثانية إلى الإيحاء بالزمن المستشرف الذى ينتظم ضمن حمولة « الرجعة » فى « زمن غريب » يصير فيه « الرئيس » مهديا منتظراً ، فى الوقت الذى يرتد هذا الانتقال مرة أخرى إلى الزمن المتخيل من الاستذكار الأول ، عن طريق شهادة صحفى شاب يؤكد « أن عبد الناصر هرب من سجنه ، وأنه خرج ، خرج مضمد الجبين ، به عرج خفيف ، وأنه شوهد فى عربة أجرة بصحبة ثلاثة لا يعرفهم ، وأن تهريبه تم بعد تدبير عظيم »(١٦٦) . وهى « الحقيقة » الروائية التى تتأكد من خلال انطباعات السارد فى مقطع لاحق(١٦٧) ، وبعد هذه العودة يستمر الاسترجاع فى الانثيال والتوارد ؛ فتمتزج صورة خروجه معلنا الثورة فى زيه العسكرى ــ كما يمكن أن تكون قد احتفظت بذلك ذاكرة السارد إراديا ــ بصورة تدبيره لثورة ، أو انتفاضة أخرى فى صحراء نائية(١٦٨) ــ كما يمكن أن يفرض ذلك سياق تمثل « رجعة » (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق « غير دنيوى » ، يلتحم ضمن منطق « رواية » السارد لرحلته إلى زمن « تتجاور فيه الأزمنة » (ص ٢٣٤) المختلفة ، ومن ذلك زمن (جمال عبد الناصر) « الحقيقى » سياسياً ، فتصير « رجعته » حينئذ مستعادة أو مستنسخة عن زمن مضى ويصب فى حاضر لا يتوقف ؛ ولذلك يضع السارد لهذه الرجعة تاريخاً مؤمثلاً « . . أستطيع تحديد العلامة الزمنية ، النصف الأول من الثلاثينيات » (ص ٢٤٥) ، قبل أن يغلب كفة الإيهام ، ويكسر منطق « الوهم الروائى » : « لكننى ارددت خائبا عندما تذكرت أن لكل موجود فى هذا الموقف زمانه ، وأن الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، فلاحد ، ولاغد ولاأمس ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ولا ظاهرة طبيعية ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة » (الصفحة نفسها) . وسرعان ما يرتد هذا الامتزاج القصدى بين الصورتين إلى بؤرته الأولى التى تخلقت بها فى نسق الحكاية التى تجمع بينهما فى التخيل والاستشراف قبل أن تصير القصة « اختلاقا » ، وحينئذ يقرن السارد ظهور (جمال عبد الناصر) بقصة تجلى الأب ، ويجعل لذلك تاريخا ملفقا هو بداية حياة هذا الأخير بالقاهرة وعمله بالفرن ، كما يجعل الأب يؤوى الأول وقد قصده وقت الخروج من عمله عند الغروب (ص ٢٤٥) ، فيصحبه معه ويكرمه ويحسن ضيافته ، ويسهر على راحته و « أمنه »(١٦٩) ، وبذلك تقترن قصة تجلى الأب بقصة تجلى (جمال عبد الناصر) احتماليا فى نسق الخطاب « الروائى » الذى تلتحم قصصه المتفرعة عن قصته ــ النواة (العودة من الرحلة) ، وتشكل شكل القصة ذى المعمارية المتعددة برغم أنها تحتفظ فى جوهرها بالحقيقى والواقعى من سيرتى الأب (وجمال) . وهكذا يتخلل منطق التركيب العام للحكاية وكيفية « روايتها » نوع من الاستباق والارتداد إلى ما سلف ذكره منها ، إما لتصحيحه أو توضيحه أو تطويره ، وتتولد عن ذلك معمارية مقولبة معدلة عن صور سالبة يصير فيها الزمن المتخيل من فئة أخرى يمتزج فيها زمن القصة بالزمن المرجعى ، ويندمجان بدورهما فى زمن مطلق تحيل عليه خلفية النص فى كليتها ويمكن تصور ذلك على الشكل التالى :



شكل رقم (٤)

١ ــ ٧

ويلجأ (الغيطانى) لتحقيق هذا النظام المتشابك المتولد إلى عدة وسائل وتقنيات فنية تعينه على توجيه دفة الخطاب والتحكم فى شفرة توزيع مستوياته السردية عند المزج والتوليف بين خيوط الحقيقى والمتخيل والمحتمل ، ونسجها داخل لحمة « الواقعى » من أحداث (كتاب التجليات) بوصفه قصة . ومن أهم هذه الوسائل والتقنيات ــ إلى جانب موضعة السارد عالما بكل شىء ، ويمتلك « حقيقة » ما يروى « تاريخيا » و « وثائقيا » ــ الكشف عن مقومات الصنعة الروائية قبل ممارستها فعلياً من خلال فعل الكتابة والإنجاز اللغوى والتركيبى ، وتصور متقبل نموذجى مؤمثل يعى سيرورة القصة على ضوء هذا الكشف ، وعلى ضوء حمولة الزمن ذاتها معرفياً ، ثم يعى ــ فوق ذلك ــ علاقة هذا الحمولة بالصنعة والقصة على السواء فى تجميع العناصر الكلية لهذا النظام المستحدث وتشتيتها وعجنها قبل تأطيره فى مناخ وفضاءات تقاطع العناصر الثلاثة المشار إليها منذ قليل ــ الحقيقى والمتخيل والمحتمل .

وقبل الخوض فى هذا الاتجاه تستدعى الضرورة الوصفية لفت الانتباه إلى حقيقة تكوينية أساسية تكمن فى صلب « قصة » (كتاب التجليات) ، هى أننا نجد أنفسنا كمتقبلين إزاء تمفصل مزدوج لرحلتين أو عودتين على الأصح : الأولى عودة ذات طابع متخيل صرف من رحلة صوفية روحية باطنية ورمزية يبتكرها السارد من عندياته كما يشخص ذلك الاستهلال ، وتكشف عنه متوالية حيرة السارد وبحثه عن الديوان والاهتداء إليه (تجليات الفراق/من ص ١١ إلى ص ٤٦) ؛ والثانية عودة ذات طابع محتمل من رحلة فعلية قام بها السارد ، وتخبره زوجته إثرها بوفاة والده ، فيخوض فى التجليات التى تغترف من سير الأقطاب الثلاثة وتتوحد عندما يتعلق الأمر بالمكون السير ذاتى لديه ؛ وهما العودتان اللتان تشكلان بؤرة الحكى والتجلى كلازمة سردية تكرارية على امتداد النص . ولما كانت قصتا تجلى الأب وتجلى (جمال عبد الناصر) تتجاذبهما هاتان العودتان ، فإن لازمة التجلى ذاتها تخضع لإوالية الصيغة السردية التى لا تثبت على حال ، وتخضع بدورها لمنظومة الكشف عن الصنعة الروائية ؛ وهكذا نجد أنفسنا ــ بعد هذا كله ــ مطالبين بوضع تصور نظرى ــ نقدى متكامل لحدود التماسك والانسجام فى صلب مشروع

كتابة« التجليات » القطائعية ، وهى توظف مجموعة هذه الوسائل والتقنيات لتحقيق شكل فنى تجريبى مغاير .

لقد سبقت الإشارة فى مدخل هذه المقاربة إلى ما يمكن عدّه ديباجة تتحكم فى فعل الكتابة[170] من حيث « مادة الحكى » و« مرجع الحكاية » وتعامل المؤلف معهما ، يضاف إلى ذلك اعتماد هذه الديباجة كميثاق فى القراءة والكشف عن خصوصية هذا العمل الفنى بكل مقوماته . وما يجعلنا نعدها ميثاقاً كونها ستكون بمثابه مولد Générateur لنظام الخطاب ونظام القصة ونسق الرؤ يا للعالم ولعل أبرز عنصر تكوينى يحقق التطابق مع ما تعلن عنه الديباجة ــ الميثاق لجوء السارد ــ على غرار المؤلف ــ إلى التصرف فى مادة الحكى ومرجع الحكاية بحسب وجهات نظره بصفة عامة ، والتصرف فى نمط الصيغة السردية بصفة خاصة ؛ ومن ذلك اعتماد تقنية التكسير التى تتوخى شق « الحدث » وفكه وجعله ينتقل من تموج سردى إلى آخر ، ومن « حالة » إلى حالة سابقة أو لاحقة من هذه القصة أو تلك إلى حد الدمج الممكن بين كثير من الوحدات الحكائية التى تنتمى إلى « قصص » مختلفة دفعة واحدة ، كقوله مثلاً :

« . . رأيت* وجه جندى عمره يماثل عمرى ، نقف فى خندق محاط بأكياس الرمال وصفائح مضلعة من حديد ، يشير إلى الضفة الأخرى من قناة السويس يقول : بعد قليل تتغير نوبة الحراسة عندهم ، رأيت* وجها ، هائما حائما كقنديل مضىء معلق بخيوط لا ترى ، لم أعرف صاحبه ، رأيت* وجه أبى كما كان يبدو فى تلك الأيام التى لم أكن أدرى أنها أخيرة ، رأيته* متعبا ، ينظر إلى من داخل عينيه ، وكنا نقف عند محطة للأتوبيس ، وثمة رجال ونساء ينصرفون ، يتفرقون ، [فى] العودة الليلية ، رأيت* وجه أبى ، يسعى فى صباح باكر ، يحمل إفطارنا ، طبق الفول ، ودورقا مليئا باللبن ، رأيته* كاملا ، يرتدى الجلباب ، ويمشى فى طريق أعرفه . . . »[171] .

أو قوله ثانية :

« . . وفى هذه* الليلة بدأ حصار جمال عبد الناصر فى الفالوجة ، وضيق العدو خناقه عليهم ، ونزفت دماء كثيرة فى مواقع أخرى ، وفى كربلاء* اشتد الرمى على مضارب الحسين . . . »[172] .

ويبدو جليا أن هذا التكسير ــ إلى جانب توتر نظام الخطاب والمحكى ــ لا يتم فقط على مستوى البنية السطحية ــ التركيبية التى تحتفظ بقرينة (رأيت) فى كل وحدة ــ بحسب النموذج الأول ــ وإنما يتم أيضا على مستوى إوالية الحكى التى تظل خطية فى تسجيل « المتخيل ــ المحتمل » (رأيت وجه جندى/ نقف فى خندق محاط بأكياس/يشير إلى الضفة الأخرى/يقول . .) . ولكنها سرعان ما تشوش على هذه الخطية بالانتقال إلى « المتخيل ــ الإيهامى » (رأيت وجها هائما) ، قبل أن ترتد إلى حالة سابقة من ثوابت « القصة » فى التجلى والاستحضار (رأيت وجه أبى) وبعدها (كما كان فى تلك الأيام التى لم أكن أدرى أنها أخيرة) التى تستبق ما هو متقدم عنها زمنياً بدليل قوله (فى تلك الأيام) ، ثم ترتد مرة أخرى إلى ما قبل (رأيت وجه أبى يسعى فى صباح باكر) . أما النموذج الثانى فإن التكسير فيه يتم كلية عن طريق نقل تام transposition totale مقصود لسيرورة قصة داخل قصة أخرى ، ونقل مناخاتها بهدف تقوية الدلالة الإيحائية وتنشيطها بوجود تطابق بين حرب (الحسين) وحرب (عبد الناصر) : التكسير الأول ذو وظيفة تركيبية وله علاقة وثيقة بنظام الخطاب سرديا ، والتكسير الثانى ذو وظيفة دلالية ، وله علاقة بنبرة الخطاب و « لغاته » أساساً ، لكنهما ينتظمان ضمن « مبدأ الصنعة » المتوخاة فى كتابة (كتاب التجليات) كما يبدو .

أحيانا ! قد يتدخل السارد ــ ومعه المؤلف ــ فيكشف صراحة عن هذا التكسير فى شكل توجيهات وتعاليم تعرى بدورها قوانين اللعبة « الروائية »[173] ، فتتخذ طابع برمجة موجِّهة وموجَّهة أو شكل ميثاق موقع عليه بين السارد والمتقبل فى كيفية التعامل مع « أحداث» القصة وكونها المتخيل ، بل إن المتقبل ذاته يصير مستهدفاً فى التكسير على أساس وظيفة إفهامية F. Phatique (بحسب جاكبسون فى الوظائف الست) وتداولية تتحكم فى كيفية تواصل هذا المتقبل مع هذه « الأحداث » على ضوء التوجيهات والتعاليم المضمنة والمصرح بها ، ومن ذلك ــ إلى جانب توخى « الاقتصاد » فى الحكى ، وتنبيه المتقبل إلى « الصيغة » المتبعة وطرائق القص ــ دعوته لأخذ « العبرة » و« الاستفادة »[174]و « التعلم »[175] ، و « الصفح »[176] و« الالتزام بالوصية » و « عدم النسيان »[177] والدخول معه فى « المجاملة »[178] . ويلخص مقطع (موقف الجمع ص ٢٩٢) هذه المظاهر بأجمعها عندما يعلن عن صراحة عن « فحوى » (كتاب التجليات)[179] :

« اعلم أيها المتلقى الفطن أننى ضعيف . أضعف مما تتصور ، وأرق مما تتخيل ، وقلبى لا يقوى على استعادة الزمن القديم ، وعشقى الذى لن يعود ، كما لا أقدر على وصل ورقة شجرة بغصنها الذى انفصلت عنه ، ومن علومى علم الفرق بين نهار أتوقع عند انتهائه رجوع أبى إلى بيته أو مجيئه إلى بيتى . . . وبين نهار أعرف أنه سينقضى وأننى لن أراه أبداً . . . »[180] .

وقوله أيضا :

« . . . هذه علوم جمة ، لو أفضت فيها وشرحت ، فسأطيل وأفصّل ، وهذا يرضينى ويهدئنى ، لكننى أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقى عنى ، لذا سأتجاوز وأحدثك عن رحيلى فى هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيه بعد ، زمن لم أستنشق هواءه ، ولم تقع عيناى على فراغاته وفضاءاته ، سبح رأسى فى ثلاثينيات قرننا العشرين . . . »[181] .

ومن بين العناصر الأخرى التى يمكن إلحاقها بهذا « الميثاق » التواصلى لجوء السارد إلى اتخاذ تقنية تدبير الحبكة فى النسيج الحكائى وإغلاقها متى دعت الضرورة الوظيفية إلى ذلك تحسباً لكل خرق قد

يمس هذه التعاليم والتوجيهات ، ومراعاة للميثاق القائم بصددها بينه وبين المتقبل فى « القراءة » و « التأويل » و « التعلم » . ومن أمثلة هذا المظهر[١٨٢] :

ـ ص (١٥٢) ، من مقطع « التنقل والترحال » :

« . . أمـا الآن فـأغلق ذلـك البـاب خشية وتقية . . » .

ـ ص (١٨٦) ، من مقطع « موقف الظمأ » :

« . . لكن بالإمكان أن أفتح طاقة صغيرة على هذا الموقف الجميل ، فأرى منها أبى وعودته عند الظهيرة . . » .

ـ ص (٢٤٤) ، من مقطع « كان وسيكون » :

« . . عند هذا الحد انتهى الكشف ، أغمض أبى عينيه نائماً ، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه ، أو الاطلاع على مكنوناتها ، انتهى الكشف وعندى ألم عظيم ، آخر صورة ترد عليه قبل نومه ، قبل انحلال يقظته ، رؤى قوامها بيت فيه امرأة ، وأطفال وباب يغلق عليهم معه ، ورائحة طعام تنتظره بعد رجوعه من عمل لم يتضح له . . »

إن السارد ـ كما يبدو من خلال الكشف عن « اللعبة الروائية » المشار إليها ، ومن خلال تدبير الحبكة ـ يتحكم فى « صنع » مراتب الحكى والحدث و« اختلاقها » ، واعتماد صيغة سردية دون أخرى أو الانتقال من شوط إلى سواه فى سيرورة تطورات « القصة » مادام على « بينة » من أمر « شخوصها » و « أحداثها » . وقد ساعدته على هذا مجموعة من الشروط المحايثة لطبيعة (كتاب التجليات) ذاتها ، وعلى رأسها موضوعة theme السفر والرحلة التى تضمن له الحركة وعدم الاستقرار من خلال الفضاءات والمناخات القائمة ، ثم الاستذكار والاسترجاع ، وهما المكونان اللذان يؤطران ـ إلى جانب رمزية الرحلة ـ الدفق الاعترافى الذى يمنح السارد قدرة الاغتراف من « السير ذاتى » الخاص به ، ومن سيرة الأقطاب الثلاثة ، ومن هنا تحققت لديه طاقة التوليد والتداعى ، وعدم اتباع خطية سردية فى الاسترسال ، واللجوء إلى تفكيك المقاطع بدورها ، والفصل بينها بما يشبه « التعليق » و « الشرح » و « التوضيح » و « التصرف » فى زمن الحكاية بصفة عامة . وهكذا فإن التجلى الأول للأب برغم مطلقيته فى الزمان والمكان (ص ١١) ينشدُّ إلى كرونولوجية سردية قد نجد متواليتها فيما سيلحق عندما ينزل القاهرة ؛ فالسارد يجرد هذا التجلى من سجل ما هو « واقعى » أو « حقيقى » [١٨٣] ، بينما التجلى الثانى (ص ١٢) يستبق ما سيأتى ، وما هو ـ منطقياً ـ ينتسب إلى متوالية أخرى لاحقة فى الحكاية والسيرة على السواء . ومن خلالها « نعلم » أن وقوف الأب فى الشرفة ينتظم ضمن حديث السارد عن سفره « الحقيقى » : « . . وكان آخر عهدى بذلك فى شرفة البيت قبل سفرى عندما حدق إلى ، وأغدق تحنانه على ، وكف لسانه عن التعبير حتى أننى استسلمت لنظراته ، ولكننى لم أفهم ، لم أعرف أن المتبقى من عمره وقتئذ أحد عشر يوماً لن تزيد ولن تنقص . . . »[١٨٤] . وفجأة تنقلب الصيغة القولية فى خطاب السارد لتصير أقرب ما تكون إلى الحذف L ellipse الذى يتضمن موجزاً ، فسرعان ما تقترن هذه الصيغة مباشرة بقرينة العودة من هذا السفر :

« . . **وفى اليوم التالى سافرت** ، وتنقلت ، ورأيت وقابلت ، ابتهجت ، وعملت ، واستمتعت ، ومن حين إلى حين فكرت فيه وتذكرت ، وأخيراً عدت ، **وفى المطار استقبلتنى زوجتى ضاحكة مبتهجة** ، استفسرتُ ، **فقالت إن الجميع بخير ، كلهم بخير** ، بعد وصولى إلى البيت ، بعد أن قبلت طفلى النائم ، وفردت الهدايا ، لاحظت تبعثر نظراتها ، فسألتُ ، ترددتْ فوجفتُ الحثُ ، فارتبكتْ ضاق صدرى بصدرى ، الحث ، الحث ، فتطلعتْ إلى بعينيها الواسعتين . . **والدك تعيش أنت** » (ص ١٢/ص ١٣) من (شرح ذلك التجلى) .

ويليها من حيث التنضيد قول السارد فيما بعد :

« قلت ، صباح اليوم التالى لعودتى من سفرى سعيت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى » . (ص ٣٢) .

وهى المتوالية التى تشكل فى جوهرها أساس دافعية الخوض فى استحضار شخصية الأب ، وتغذية ذلك بالاسترجاع اعتماداً على المكون السير ذاتى للسارد ، وتغليب نبرة خطاب تمجيدى فى هذا الاستحضار :

« . . **أبى الذى كان ، كان يمشى ، ويسعى ويحن** ، ويروى ويستفسر عما نريد ، ثم يحاول أن يلبى ، **لم أكن أعرف مثواه** . . » . (ص ٣٢) .

وهذه بدورها تحيل على ما يزكى هذه الدافعية ، ويقويها من أجل استحضار شخصية الأب على امتداد النص :

« **مات أبى وأنا فى غربة** ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولن أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له » (ص ٢٠) .

وبقدر ما تنشدّ هذه الوحدة إلى سابقتها فى الارتباط ببؤرة الحكى تحيل على ما سبق من عناصر الكشف عن اللعبة « الروائية » كما فى صفحة (٢٤٤) ، حيث ينتهى الكشف ويغمض الأب عينيه إلى حد الشعور بوجود تشكيك فى « الحدث » ـ هل هو الموت أو مجرد نوم وهجعة فقط ؟ ـ غير أنها ـ وهى تتوخى هذا التكسير والانفكاك ـ تعين على ملاحقة تتمة القصة من حيث العودة والتحقق من زمن الوفاة وتاريخها ، وموازاة ذلك بوجود السارد فى باريس فى ليلة الثامن والعشرين نفسها من أكتوبر ألف وتسعمائة وثمانين كما سلفت الإشارة .

أما تجلى (عبد الناصر) الأول[١٨٥] فلا يمكن تصوره خارج الصيغ التالية :

أولاً ـ ص (١٨) : « . . أمر بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته من فضاء القاهرة ، أمر

بـإلقـاء القبض عـلى جميع أفـراد العـدو المتواجدين فى الديار ، من سفير ، وأعضاء سفـارة ، ومنـدوبـين ، وممثـلى هيئـات وجـواسيس ، ورَسَمَ بـاعتبـارهم أسـرى حرب ، أمَرَ و وأمر ، لم يمتلك قلما وشعاراً يـوقع بـه ، إنما طـاف بالميـادين ، يزعق ، يصيح . . » .

ثانياً ــ ص (١٩) : « . . أشهر خنجراً [الضابط القـاتل] ، دفـع عبد النـاصر فى صـدره ، أوماً ، فتدافـع الجند ، اقتـادوه ، فتفـرق الخلق ، نـزل صمت بغـيض ، ثقيـل ، فـأينعت الهموم ، وتـدفقت مياه جـديدة فى أنهار البلوى . . » .

ثالثا ــ (١٦٦) : « . . رأيت ما أحدثه خروج عبد النـاصر فى ذلـك الزمن الغـريب ، النـاس يتحدثون عن ظهوره ، يؤكد الذين شاهدوا الواقعة فى ميدان الدقى أنه هو . . » .

رابعاً ــ (ص ١٦٦) : « . . يؤكد صحفى شاب أن عبد الناصر هرب من سجنه وأنه خرج ، خرج مضمد الجبين ، به عـرج خفيف ، وأنه شوهد فى عربـة أجرة بصحبـة ثلاثـة لا يعـرفهم ، وأن تهريبـه تم بعـد تـدبـير عظيم » .

إن أقل ما يمكن أن يقال عن هذه الوحدات ــ المقاطع هو أنها تزرع الكثير من التشويش والتشكيك وتعتيم وجهـات النـظر ، وتسهم بدورها فى تكسير الإيهام الروائى بصدد قصة تجلى جمال عبد الناصر ، وذلك لأن الصيغة الأولى تقترن بمشهد تجريدى لهذه الشخصية ، وإن كانت تنقله إلى لحظة استشرافية ، ومن ثم تحيل على الصيغة الثالثة ، لكنها سرعان ما ترتد حين يلجأ السـارد إلى استرجـاع صورة لنفس المشهد من ذاكرته لعبد الناصر فى بـداية « ظهوره » « الحقيقى » فى ميدان الدقى وإن كانت تنشد إلى زمن محدد : الثمانينيات ، وما يزيد الأمر التباسا « سكوت » السارد عن « الواقعة » ــ برغم حديثه عنها ــ بطريقة مضمـرة تجعلها رهينـة إتلاف مقصـود ، لكنها تنسجم مـع الصيغة الرابعة حين نشهد (عبد الناصر) جريحاً فى « جبينه » ــ بينما الضـابط دفـع بـالخنجر فى صـدره ــ أمـا الاعتقـال والحـرب مـع « العدو »[١٨٦] فيظلان تـابعين لمنظومة الاستشـراف ، وخاضعـين للتخيل أساسا ، غير أنهما قد يندرجـان ضمن نفس متواليـات قصة (تجلى) عبد الناصر بمفهـومها السـردى الذى يـوحد بـين كل هـذه الصيـغ ، ويجعلها خـاضعة لنـظام خطاب القصـة وهى تتفرع عن القصة ــ النواة فى (كتاب التجليات) منذ عودة السـارد من رحلته المفترضة وتدوين « تجلياته » .

مظاهر العتاقة فى (كتاب التجليات)

٢ - ١

برغم أن الناقد الروسى (ميخائيل باختين) يقصد بمفهوم العتاقة l'archaisme ظاهرة مورفولوجية تركيبية عامة تمس جانب التكون la genese فى الجنس الأدبى ، وتطبعه بسمـات موروثـة فى سِنخه من خلال تطوره عبر التاريخ واحتفاظه بعناصر تعود (به) إلى أصول أولى قديمة ، وتجعله يتذكر ماضيه فى حاضره[١٨٧] ، فإنه من الممكن فرضيا استلهام هذا المفهـوم وتعديله ، ثم تـطويره واستعمـاله إجرائيا فى التحليل لوصف بعض خصائص التركيب والجنس ومقاربتها داخل (كتـاب التجليات) ، سـواء على مستـوى البناء أو السـرد أو اللغـة والخطاب . ولعل أبرز ملمح يوجهنا هذه الوجهة هو عدم احتفاظ هذا العمل الأدبى ــ الفنى بنظام ثابت وقار يسـير عليه نسق الحكـاية فى التعامل مع هذه المستويات الثلاثة ، وانفتاحه على جملة من المقومات والأدوات الفنية المختلفة فى تشييد معماريته ، ثم محاورته[١٨٨] لعدة أجنـاس أدبية قـائمة فى الـذاكرة والتـراث العـربى ــ الإسـلامى ، واستغلال ذلك فى القول والصياغة والأسلبة Stylisation .

وأول مظهر طرائقى يستجيب لهذا التصور هو مظهر مورفولوجية القصـة ذاتها ، وهى تتخـذ منذ الاستهـلال قالب الكتـابـة الأدبيـة التقليدية التى برزت إلى الوجـود منذ تـأسيس الدولـة الإسلاميـة ، وتطورت مع الفتوحات ، ثم انتشرت مع قيام دول وإمارات أخرى استقلت عن الخلافة المركزية ، فى الشام وجنوب آسيا وشمال أفريقيا والأندلس ، وأصبحت نموذجا جاهـزا يحتذى فى التـأليف والتدوين والترسل ويفتتح (كتاب التجليات) ــ بناء على هذا الافتراض ــ بـالبسملة والـدعـاء[١٨٩] عـلى غـرار المصنفـات والكتب والتـآليف القديمة ، والرقائق وكتب الأخبار والتراجم والسير ، وغيرها من كتب التاريخ والفقه والفتاوى والنقد والفلسفة والخطب والرسائل ؛ غير أنه سرعان ما ينحاز إلى صفّ كتب التأملات والفلسفة والتصوف حين يتخـذ نسقا خـاصا من البنـاء الذى نجـده فى نماذج من هـذاالنوع كـ«الحكاية» أو «القصة» الفلسفية ذات الأطروحة ، أو التى تتـوخى التلقين والتعليم والدعوة إلى تعاليم اتجاه من الاتجاهات الفكرية فى خضم نشأة علم الكلام والفلسفة الإسلامية وعلوم التصوف ، وتأثرها بالفلسفات القديمة فى الجـدل والسجال حـول مظاهـر الخلق الإلٰهى ــ مثلا ــ وحقائق الكون والطبائع الإنسانية ، ومما يدفع بنا إلى هذا التصـور كون (كتـابات التجليـات) ينطوى فى عمقـه على مقـولات «معرفية» و«مذهبية» ، ويتبع تركيبة مبنينة تقود إلى حقائق يكشف عنها السارد عن طريق استثمـار منطق الـرحلة لرمـزية إلى العـالم الآخر ــ بموازاة رحلة ضمنية إلى «الأرض» ــ قصد الإدلاء بوجهة نظره فى أمور شتى تتصل بأحوال العامة والخاصة من ساسة وقـادة وزعماء ، وتتصل بأحوال المجتمع والسلطة الدينية والسياسية وغيرها ، وعلاقة الشعب وفئاته الدنيا والـوسطى ــ ومنهـا أب السارد كـرمز للطبقـة المحرومة فى ظل علائق الإنتاج العشائرية الإقطاعية ، والسارد كرمز للطبقة المثقفة المتنورة ــ إلى جانب القول بأمور العقل والفكر والزمان والتـدبـر والـدعـوة والجهـاد فى ارتبـاط كـل من«مـذهـب الشيعة»و«الناصرية» بالحس والشعور الشعبى ــ القومى فى مناهضة الغزو الإسرائيلى الذى كان سببا فى «تغير الأحوال» ودفع السارد إلى

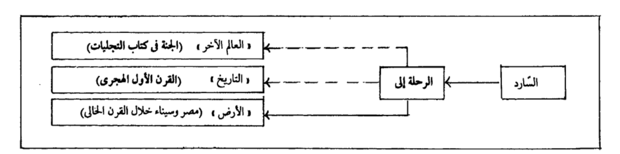
«التأمل والنظر فى الحول والعصر» (ص ٢٩) ، وانهيار مجموعة من القيم الأصيلة ، ومبايعة (جمال عبد الناصر) بما يشبه الزعامة الروحية الدينية الأزلية على غرار مبايعة (الحسين) عن طريق استدراج مبدأ «الرجعة» الشيعى ، وجعلها يتحركان فى مناخات «عصرية ــ حديثة» ، ويدعوان إلى الخلاص النهائى مما تعرضت له مصر وفلسطين إثر هذا الغزو الذى «هدد بالدنس عش» السارد ، فـ «ساءت الأحوال واكفهر العمر» (الصفحة نفسها) ، ويمكن تصور هذه التركيبة على الشكل التقريبى (رقم ٥)

وتتولد عن هذه التركيبة تركيبة أخرى تساعد على تحفيز مستويات الخطاب معرفيا وفكريا وإيديولوجيا ، كما تطبع نبرة لغاته المتعددة فى التضمين والدلالة والأسلبة ومعارضة الأساليب الأدبية «العتيقة» ، وذلك على الشكل (رقم ٦) .

ومن شأن هاتين التركيبتين ــ إلى جانب البسملة والدعاء والاستهلال أيضا ــ أن تخلعا على (كتاب التجليات) صفة جنس أدبى كبيس genre littéraire intercalaire يتأرجح بين عدة أجناس أدبية عربية «تقليدية» ، ويجمع بين سمات «الكتابة السياسية» ــ بمفهومها الاصطلاحى الضيق ــ من حيث غلبة الطابع الأرستقراطى فى مراعاة آداب المجاملة وهيبة المخاطَب ــ المتقبل بالسماح وطلب العفو والاعتذار قبل الخوض فى موضوع الكتابة . ونجد السارد فى (كتاب التجليات) يلجأ إلى التذكير بأحد ملامح «أسلوبية» هذا النمط عندما يضمِّن مظهر الكشف عن اللعبة «الروائية» عنصرا من عناصرها :

« . . ولكل منها مواقف ومقامات وأحوال سترد فى موضعها عندما يحين الحين ، ويأذن الكريم ، ويسمح لى أركان الديوان ، جعلنى الله من الساعين إليهم دائما ، ومن الطوافين حولهم ، والمتمسحين بأعتابهم وأطراف مقاماتهم ، وأطياف ظهورهم . . . »[١٩٠] .

وهو العنصر «الأسلوبى» الذى ينشدُّ بدوره إلى طبيعة (كتاب التجليات) عندما يتعلق الأمر بإثارة جانب تكوينية هذا العمل وتناوله على ضوء نظرية الأجناس الأدبية ورغبة تصنيفه ونمذجته ؛ وذلك لأن هذا العنصر ــ وهو يلتحم بمظاهر الكشف عن اللعبة «الروائية» ــ يحيل على تعليمات المؤلف والسارد بصدد التعامل معه على أنه كتاب يقرن بين «الأسفار والمواقف والأحوال والمقامات والرؤى»[١٩١] ، وبذلك ينفتح على أرباض مختلف القضايا التى تتعلق بمحاورة الأجناس التى يمكن أن تكون الأسفار والمواقف والمقامات والرؤى مرتعا خصبا لها ، ومنها «الحكاية» بصفة عامة ، و«الحكاية الشعبية» بخاصة . وهكذا نجد أن (كتاب التجليات) يكسر نمطية الجنس الأدبى المغلق ، ويصيره مفتوحا على هذه «الحكاية» منذ الاستهلال عندما يختار السارد صيغة الماضى للرواية والحكى ، ويتخذ شكل «راوية» أو «حاك» يقص أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس برفقته فى «مجمع» أو «حلقة» أو «مقامة» ، ويفصل بين «الخبر» و «الخبر» بفاصلة قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة[١٩٢] أو قول من الأقوال السائرة التى قد تغلف نبرتها «الوعظية» و «التعليمية» و «التلقينية» عدة مقاطع من النص[١٩٣] ، وهى الوظائف المضمونية التى يمكن أن يؤديها «تضمين الشعر» بين مقطع وآخر فى شكل «لطائف»[١٩٤] ، وغالبا ما يكون هدفها التبليغ والإشارة والرمز إذا



شكل رقم (٥)

السّارد
« النموذج » (الأب/جمال عبد الناصر
الرحلة ← العودة ← « الحيرة »
الدليل (الحسين)
البحث عن الديوان
« الوجد والاتصال » التوسط »
« الحقيقة » (التصوف)
الرؤيا

شكل رقم (٦)

نحن انطلقنا من التوجيه العام الذى يؤطر (كتاب التجليات) ، وهو ينهض على أساس اللجوء تارة إلى التوضيح والتفصيل ، وتارة أخرى يكتفى بالرمز والتلويح والتورية[١٩٥] ، ومن أمثلة ذلك التوظيف إتيانه ببيتين من الشعر يوجزان جملة ما سيتعرض له السارد مع الأقطاب الثلاثة[١٩٦] ، وبيتين آخرين لتنشيط تيمة التعلق بشخصية (الحسين) كدليل له فى رحلته الرمزية[١٩٧] ، إلا أن هذا التضمين أحيانا قد يتخذ بدوره صفة وظيفة «المثل» أو «الحكمة»[١٩٨] ، أو وظيفة «التعليق» و«الشرح»[١٩٩] ، فتندرج ضمن متوالية «المكون التصوفى» الذى تشكل لغة (كتاب التجليات) ــ فى غالبية مقاطعها ــ قاعدة أساسية له ، كما أنه ــ التضمين الشعرى ــ قد يتخذ صورة معارضة وتوظيف أسلوبى كقوله « . . يقول الكثيرون بإهدار دمه ، هو التقى النقى» (ص ١٢٤) الذى يذكّر بقصيدة الشاعر الفرزدق[٢٠٠] فى مدح أحد أمراء بنى هاشم[٢٠١] . ومن أمثلة التضمين الأخرى التى نعثر عليها فى (كتاب التجليات) تضمين القرآن الكريم[٢٠٢] والحديث النبوى الشريف[٢٠٣] ، إلا أنه تضمين ينتقل من مجرد التوظيف إلى مستوى المعارضة والتناص الأسلوبى اللذين يتخذان حينئذ شكل إعادة إنتاج معنى القصة الدينية فى القرآن[٢٠٤] .

وتمثل عناصر محاكاة «الحكاية الشعبية» فى البناء أحد أهم ملامح العتاقة فى (كتاب التجليات) ؛ وذلك عندما تستقطب «القصة» ــ وهى تنحو منحى الوعظ والترشيد ــ مقومات بنية هذه الحكاية فى «الرواية» و«ضرب المثل»[٢٠٥] ، ومن هذا النمط قوله :

« . . قلت ، اضرب لى مثلا ، فقال ، كان لى أخوان ، مات أكبرهما فى طفولته ، لسبب لا نعرفه ، ومات الآخر فى بداية فتوته عندما كان يسحب بقرة ، جرجرته فجأة ، سحلته ؛ قلت ، أنت لم تقص علينا ذلك . قال ، وأنتم لم تهتموا ولم تسألونى ، ثم قال ، دقق النظر هناك تستطيع أن تراهما . . . »[٢٠٦]

ولا يقلّ قوله : «طلع علىّ وجه نسيته»[٢٠٧] استيحاء لعنصر المفاجأة فى الخرافة ، وتمثلا لمناخات الرعب والفزع الفانطازيين فى قصص الجن والشياطين والمخلوقات الغريبة التى تحفل بها الحكايات الشعبية المتداولة سماعا وكتابة ، خاصة وأن (كتاب التجليات) ــ وهو يمتح من هذه العناصر المورفولوجية ــ يحيط متواليات الرحلة إلى العالم الآخر و«الأرض» والعودة من هذه الرحلة بقرائن وظائفية ــ هيكلية تحيل على السرية والغموض والدهشة[٢٠٨] التى تغلب على أجواء هذا الصنف من القصص الخرافى ــ الشعبى ، وتنطبق على «أبطاله» ، إلى جانب أنها ــ القرائن الوظائفية ــ تراهن على عنصر «التشويق» و«الغرابة» :

- ص (١٦٨)/ص (١٦٩) :

« . . فى الليل يتقلب ، وإلى المحطة يصل قبل ميعاد القطار بساعات ، **هذا قلقه كما عرفته مع أن سفراته تلك موقوتة ، سفرات لها رجعات . أى حيرة ؟ أى أسى ؟ أى شجى ؟ أى ليال ثقال مرت عليه قبل أن تحين لحظة خروجه من البلدة ، لا يحمل إلا لفافة بها جلباب جديد** ، وصديرى داخلى ، وسروالين من الدمور ، إلى صدره يضم عشرة جنيهات ، ما ادخره عبر سنوات من عائد الفدان ونصف الفدان . . . » .

- ص (٢٠٨) :

« . . شعرت بصوته ، **لكننى لم أسمعه ، محجبا ،** رجعت إلى أصلى ، فأصبحت أنا جمال مرة أخرى ، عدت لاهث الأنفاس ، كأنى ارتقيت منحدراً وعراً بقلب عليل . . . » .

- ص (٢٢٣) :

«السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ، **أفقت يا أحبائى الكرام من صعقى وغشيتى** ، فإذا بى فى ميدان باب الحديد ، سنة مجهولة ، وشهر لا يمكننى تسميته ، ويوم مجهول الاسم . . . » .

- ص (٣٣٠) :

« . . وهنا وقع لى أمر عجيب ، وهو من أسرار هذا الموقف ، أنا أبى . . . » .

ومن شأن هذه العناصر ــ مجتمعه أو متفرقة ــ أن تبرر طبيعة الشكل المعمارى الذى يتخذه (كتاب التجليات) وهو يحاور هنا مستويات عدة من أشكال الحكى الشعبى العتيق ، ويستقطب شتاتها مغترفا من الذاكرة والتراث الشفوى والمكتوب ، فيغلب عليه طابع الشكل الفنى الهجين الذى لا يثبت على حال وينقلب ويتقلب من وضع إلى آخر ، وفى انقلاباته وتقلباته ــ أو تنويعاته ــ يقر بمبدأ «الصنعة» التى تصير استراتيجية وهدفا فى آن واحد ، ولذلك تحتفظ بعض سماته بحالات موروثة من الأشكال التى يحاورها وينقحها ويستنسخها ثم يعارضها ويحاكيها ويتناص معها . ومن قبيل هذه الحالات الموروثة ــ من خلال الأمثلة المقدمة منذ قليل ــ احتفاظ النموذج الأول بنبرة «الحديث اليومى» و«كلام الراوى» الشعبى فى الحارات والأسواق ومجالس السمر ، واستلهام النموذج الثانى لعنصر «التغريب» ، ولجوء النموذج الثالث إلى المكون العجائبى واستدراج النموذج الرابع لطريقة الحكى التقليدى مباشرة .

٢ - ٢

أما عتاقة السرد فى (كتاب التجليات) بين المحور الذى يؤطره ويوجهها توجيها «أسلوبيا» فهو البنية التركيبية التى تطبع نظام الجمل والوحدات والمقاطع الحكائية ، وتجعلها رهينة مداخل ومخارج تحيل بدورها على أنماط الكتابة التقليدية وأنماط الحكى الشعبى العتيق . ولما كان الأمر يتعلق فى هذا العمل الأدبى برحلة وعودة منها ثم رواية المشاهدات وتسجيل المواقف وتدوين المكابدات بعدها ، فإن هذه البنية التركيبية عادة ما تنفتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية علية تجعل ما سيرد من أخبار رهينا بقرينة الشرط هاته[٢٠٩] ، كما أنها ــ البنية التركيبية ــ تحتفظ ببنية السرد التى تنطوى عليها أساليب أدب الرحلات والسير (والسير الذاتية) فى القول والصياغة ؛ من خلال هذا الملمح يقوم (كتاب التجليات) على متوالية الإخبار بالانطلاق فى السفر[٢١٠] ومتابعته[٢١١] و«سرد» وقائعه وعوائقه[٢١٢] ؛ قبل «الحديث» عن فضاءاته وعوامله[٢١٣] «وأحوال» البطل من خلالها[٢١٤] وأفعاله[٢١٥] ثم يبدأ السفر التالى مع «الدليل» ــ أو

المرشد ــ (الحسين) بعد أن تم /يتم الاتصال(٢١٦) ويعقبه حديث آخر عن المشاهدات والفضاءات والعوالم(٢١٧) . وهكذا يتضح أن متوالية قصة مرافقة السارد لدليله تحتفظ ــ برغم انشطارها وتشطيرها بشروح وإضافات وهوامش وتعاليق ــ بخطيتها السردية التقليدية التى قد تتبعها الحكاية الشعبية والخرافة و«الرحلة» وكل الأجناس الأدبية الأخرى التى تتوسل بالسرد بشكل عام ، إلا أن احتواء (كتاب التجليات) على شبكة من القصص المتفرعة عن القصة ــ النواة يجعل هذا الانتظام يتعرض لبعض الخرق والاستحداث فتعود من جديد خصائص التكسير والتفكيك لتتصدر البنية التركيبية العامة فى التأليف بين النصوص المركزية والنصوص «المحيطية» وبين المتواليات ووحداتها . ومن قبيل ذلك استدارج السارد ــ ومعه المؤلف ــ لتقنية الإحالة على ما سبق أو سيلى من إشارات وتوضيحات وتعاليق وشروح ، بهدف تجنب وثوقية الخطاب ، وتصعيد مد الوهم «الروائى» وتقويته بالمعانى الإضافية المكملة التى تعين على الإدراك والتأويل . وتتخذ هذه المواصفات شكل وحدات صغيرة أو مقاطع قد تطول أو تقصر بحسب الوظيفة وقصدية الخطاب فى الإيجاز والإطناب والتضمين ، ولكنها تتخللها إيحاءات مقتضبة تعمق دلالة الوحدات والمقاطع المركزية التى تشكل نواة القصة ــ الأصل والقصص المتفرعة عنها وكأنها فواصل طباقية على شاكلة القطعة الموسيقية التى تحتوى وقفات هادئة وصاخبة ، أو سريعة ومتمهلة توجز جملة ما انفرط من عقد السرد ، وتعقب عليه انطلاقا من طبيعة الكتابة الأدبية التى أعلن عنها المؤلف بأنظمتها البلاغية والمجازية ، وانطلاقا من طبيعة الميثاق القائم بينه وبين المتقبل . وبرغم الاختلاف البين الذى قد يقوم بين هذه المواصفات ــ الفواصل الطباقية ، فإنها تشترك فى «المعنى المعجمى» الذى تئول إليه ؛ فمفاهيم «الشرح»(٢١٨) و«الوصل»(٢١٩) و«اللطيفة»(٢٢٠) تشترك كلها فى ذات المعنى الما صدقى : الشرح يعنى «الكشف »(٢٢١) ، والوصل يعنى ربط الشىء بالشىء ، و«الاطراد» (٢٢٢) واللطيفة تعنى «ما غمض معناه وخفى» (٢٢٣) ، ولكنه سرعان ما ينكشف بإعمال الرأى والفكر ، وكذلك هو شأن مفاهيم «التفسير» (٢٢٤) و«الدرس» (٢٢٥) و«التلقين»(٢٢٦) ، إلا أن هذه الأخيرة تنشد إلى جانب «الأطروحة» فى (كتاب التجليات) ، أكثر من أى جانب آخر وظيفى . وتبقى مفاهيم أخرى كـ «الفائدة»(٢٢٧) و«التتميم»(٢٢٨) و « الحقيقة »(٢٢٩) و « الإفصاح »(٢٣٠) وهى قريبة من معانى المفاهيم السابقة ، وإن كانت تجنح بدورها لتنشد إلى الجانب «الأطروحى» وتتعلق بمصطلحات الصوفية وبتعاليم المؤلف فى الإبانة عن وجهة نظره «المعرفية» و «الفلسفية» بهدف «التعليمية» ، إلا أن أبرز مفهوم يحيل على الصوفية والتصوف هو مفهوم «الزمزمة»(٢٣١) ، ويعنى «تراطن العلوج عند الأكل وهم صموت ، لا يستعملون الشفة ولا اللسان فى كلامهم ، لكنه صوت تديره فى خياشيمها وحلوقها ، فيفهم بعضها عن بعض »(٢٣٢) ، ويهمنا من معانيها عدم الإفصاح والخفاء والخفوت مادامت هذه الصفات تنطبق على كلام المتصوفة والزهاد والمتنسكين المنقطعين ، وتنطبق على سارد (كتاب التجليات) وهو يقدم نفسه من «أرباب المجاهدات» (ص ٨) ، ويرحل فى طلب الحقيقة والبحث عن الحلول والتوحد . ولا يقل مفهوم «الدقيقة» (٢٣٣) ومفهوم «الرقيقة»(٢٣٤) عن الإيحاء بهذه الصفات من كلام المتصوفة وإن كان الأول قد يعنى بدوره «الأمر الغامض»(٢٣٥) والثانى يفيد : الكلام الشفاف . . لينم على ماوراءه (٢٣٦) . ومن قبيل مفهوم «الزمزمة» الذى يحيل على كلام المتصوفة نعثر على «نوى» ومن معانيه «البعد» و «التحول من مكان إلى مكان آخر» و«الحاجة» و«الوجه الذى يقصد إليه» (٢٣٧) ، وكلها تتحكم سيميائيا فى تأطير عوالم (كتاب التجليات) وفضاءاته ، وتسهم فى خلق الإيهام بأحداث «القصة» التى تكتسى حلة رحلة صوفية رمزية وتنشيطه ، وفى إذكاء روح العزيمة والجلد والتسامى فى مغالبة الوحشة والعزلة والغربة والزمن ، وتحقيق التوحد مع العالم الأزلى ، والبحث عن المثل العليا وعن «الحقيقة» (الحقائق) المطلقة الضائعة فى عالم يطبعه التردى والانهيار ، ويكلله السقوط وانسحاب القيم الأصيلة لتحل محلها قيم الدناءة والسفالة والغدر والخيانة .

ومن بين العناصر الأخرى التى تخلع على هذا العمل الأدبى صفة جنس أدبى يحاور الأجناس الأدبية الموروثة ، وتجعله يدور فى فلك الأنماط الحكائية العتيقة فى هذه الأجناس ، لجوؤه ــ قصد التعبير عن القيم الزائفة التى «انتصرت» ــ إلى العنصر العجائبى كموقف رؤ يوى من العالم ، وتحريكه عبر تيمات القصة فى الاستعداد لمفارقة العالم الأرضى ، والرحلة المتخيلة إلى العالم الآخر ــ منبع المثل والقيم العليا ــ ومقابلة الموتى بدل الأحياء ، والسؤال عن جوهر الأشياء ، واكتشاف أسرار الغيب والوقائع التى مضت ، وجعل (جمال عبد الناصر) يظهر فى زمن دنيوى آخر ، والحرب مع العدو ، والهزيمة المتوقعة ، ثم محاسبة النفس ، وإضفاء الطابع الذاتى على « التاريخ » و «الصراع» بردهما إلى الأصل تبعا لما فرضته وتفرضه حقيقة السارد كبطل إشكالى ، وسعيه إلى ضرب المثل والعبرة «تعليميا» من خلال تقابلات عدة بين الشخوص والعوالم ، وأهمها تقابل تاريخ مصر فى العصر الحديث قبل معاهدة (معسكر داود) وبعدها ، وتاريخ (الدولة الإسلامية) فى القرن الهجرى الأول إبان حكم بنى أمية (٢٣٨) ، ثم تقابل شخصيتى (جمال عبد الناصر) و«خليفة السوء» بعده ــ كما جاء على لسان السارد وهو «يحادث» الزعيم (٢٣٩) ــ على ضوء تقابل ضمنى يستوحى من التراث العربى السياسى (الحسين/معاوية) ، وذلك من خلال جعل العصر الذى يظهر فيه (جمال) نظيرا لنفس العصر الذى أفرز الصراع والاقتتال من أجل السلطة ، واعتماد وسائل القمع والاضطهاد للمحافظة عليها . وقبل أن يستوى هذا العنصر العجائبى واضحا مكشوفا للعيان حكائيا ودلاليا وأسلوبيا فى الأجزاء والمقاطع الأخيرة من (كتاب التجليات) يكون قد بدأ فى التمظهر تدريجيا منذ النصف الثانى منه تقريبا ، بل إنه ــ فى العمق ــ يتأسس منذ استهلال النص ، حيث يغلف منطق الحكى خطاب سردى لأحداث ووقائع يكتنفها الغموض وتحيط بها السرية ، ويصاحبها «الغريب» وتغلب عليها المفاجأة والدهشة إذ يبدو السارد «متحركا وساكنا» (ص ٥) . ويرحل فى عالم عجيب أشبه ما يكون بعالم القصص العلمية الخيالية عند (جول ڤيرن) و (هـ . ج . ويلز) (٢٤٠) مادامت رحلته فى الأصل رحلة شبيهة برحلات رواد الفضاء فى هذا النوع من القصص ، وتقوم على نية اختراق العوالم الأرضية . وتتخذ صورة تقديمه للديوان علامة سيميائية بارزة على هذا الاغتراف من مواصفات العنصر العجائبى فى هذه القصص الخيالية إذا لاحظنا نبرة السارد فى كيفية تقديمه وإبراز وظيفته ، وهى النبرة التى نحس من خلال تموجاتها أننا إزاء «مركز قيادة» فى قاعدة للتجارب والأبحاث ــ كما فى قصص أفلام الجاسوسية

والحروب ــ أو التجسس والمراقبة والتسيير و «جمع المعلومات» ، مشيد فى أماكن سرية لا يعلم بوجودها الإنسان البسيط العادى ، ومن ثم يكون أمر اكتشافها ، والوقوف على أسرارها الخفية عملا خارجا عن طاقة الجميع إن لم يكن من «المعجزات» و «الخوارق» الموكولة للأبطال المحنكين :

«الديوان مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى ، منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر ، وتتحدد الاتجاهات الرئيسية ، وما ينقضى يصير إليه ، بدءا من الحوادث الجسام حتى همسات طفل لم يخبر الدنيا بعد ، ينعقد مجلسه مساء كل سبت دنيوى ، مدته تبدأ من بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر ، خلالها يتقرر ما سيكون فى سبعة أيام دنيوية مقبلة وتنظر المظالم ، وتتقرر العقوبات ، وينصف الحجر من فالقه ، لهذا يفزع المكلومون متوسلين برئيسته الطاهرة . . .».

ويقدر ما تحيل الوحدات الوصفية والإخبارية الأولى من هذا المقطع على قصص الخيال العلمى ــ قصص الحروب بين الكواكب مثلا ــ بقدر ما قد توحى أيضا بأجواء ميثولوجية كالتى نجدها فى الملاحم اليونانية القديمة وغيرها ، من حيث التحكم فى مصائر الناس وفزعهم إلى الديوان ورئيسته ، ومن حيث الهيبة التى تحيط بدقة انعقاد مجلسه وانتظامه ، خاصة وأن السارد يؤكد «طابع زمنه» الدينوى ويجعل أيامه رهينة سلطة القائمين على الديوان دون أن يكشف عن هوية من هم أعضاء هذا المجلس ، باستثناء «الرئيسة» التى يخلع عليها صفة «الطهارة» ، وهى المؤشر القيمى الوحيد الذى يشد السارد إلى ما تعاقب من رحلته الرمزية حسب تيمات القصة المشار إليها آنفا ، لكنه ــ المؤشر ــ يظل برغم ذلك وحتى فى القصة ذاتها ملمحاً من الملامح العجائبية التى تغطى (كتاب التجليات) ، حيث يضيف إلى صفة الطهارة صفة تمتعها بدورها بالخوارق ؛ فهى «تصغى .. إلى أنين المخلوقات جميعها ، حتى أنين الشجر من لسع الرياح(الصفحة نفسها) ، وهذا ما يجعل منها مخلوقا يمتلك قدرات أقل ما يمكن القول عنها إنها قدرات ربانية كالتى لدى آلهة الأولمب فى (الإلياذة) و(الأوديسا) مثلا . ويشتد الإقبال بكثرة بعد ذلك على العنصر العجائبى ضمن نفس تيمات قصة رحلة السارد مرفقاً بدليله (الحسين) إلى العالم الآخر فيرى «طائرا عجيبا لا عهد له بمثله فى طيور الدنيا»[٢٤٢] وينطق [٢٤٣] ، وعندما يرضى عنه الديوان تنتفى عنه بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية كدوام اليقظة وانتفاء النوم [٢٤٤] ، وتلك أولى بوادر ظهور أعراض «التحول La métamorphose» الذى يقول به (تزفيتان تودوروف) معيارا للفانطاستيك ، والانتقال من الطبيعى إلى ما فوق الطبيعى فى الأدب «العجائبى»[٢٤٥] . وتتوالى إثر ذلك متوالية تيمات هذا العنصر مقترنة بالفعل بعنصرى التخيل والمبالغة اللذين يطبعان خطاب هذا النوع من الأدب[٢٤٦] ، وتأتى هذه التيمات على الشكل التالى :

– ص (٢٦٥) : « . . **عندئذ أخرج من ثنايا جبته نصلا أبيض حاميا ، أمسك بشعر رأسى ، أشهر النصل ، ثم هوى به ، ففصل رأسى عن جسدى . اقتلعه وأمسكه بيده ، فصرت أنظر إلى جثة نفسى بلا رأس بينما يقطر الدم من رقبتى ، ويتدفق من عروقى المجزوزة ، شعرت بيده تتراخى عن شعرى ، وللحظة خيل إلى أنه يمسك رأسى ، لكننى انتبهت إلى أننى طاف ، معلق ، لقد صرت فى خلق جديد . .** » .

– ص (٢٦٦) : « . . **أصبح لى ظلال بعد أن كان لى ظل واحد ، أتبعه ويتبعنى ، أطويه وأبسطه وأحيانا يلفنى ، لكن بدت ذراعى غريبة عنى ، خاصة يدى ، وأصابعى التى طالما ضممتها وفردتها** ، وأمسكت بها القرطاس والقلم . فى عزلة أعضائى تجسد ضعف النشأة الإنسانية المجبولة على الكل والجمع والوحدة ، رثيت لقدمى ، لصدرى ، لقضيبى الذى عبثت به فى صغرى وكبرى ، وأولجته فى فروج شتى ، **إنه بمنأى عنى لا يطاوعنى ، ولا يستجيب ، يدى لا تقدر على مداعبته . .** » .

– ص (٢٦٧) « . . **صار لكل عضو توجه مغاير ، هكذا ارتفع رأسى بعد أن ألقيت نظرة التياع على بقية جسمى ، سبحت فى سماء الكوفة . .** » .

– ص (٢٦٧) : « . . **يستمر تحليقى فى لحظات غروبية كابية ،** ولم أكن أدرى ما أفعله عند مجىء الليل ، **هل سأحط على الأرض حطا ، أو آوى إلى قمة جبل يعصمنى من الأذى . .** » .

– ص (٢٦٨) : « . . **نظرت إلى نقطة بعيدة من السماء ، ومد به لا رقبة عندى ، فقد حركت جفنى وعينى . . رأيت نقطة خضراء ،** درجة ليست بزمردية ولا زرعية ، ولا ربيعية أو خريفية . . » .

– ص (٢٨٣) : « . . **طرت مرتفعا ، وطرت منخفضا ،** وعندما انجلى الغبار رأيت الراية فى يد صاحبى إبراهيم عبد التواب ، **لكننى لم أره ، وعجبت ، وإن كان عجبى الآن أخف عن ذى قبل لكثرة ما رأيت ، وغرابة ما جرى لى . .** » .

– ص (٢٨٣) : « . . **طمأننى إدراك ذلك ، وعددته من علامات الرحمة بى ، والرفق بحالى ، مع أننى مجتث الرأس من القفا ، ولا جسد لى ، دمى يقطر . .** » .

– ص (٢٩١) : « . . **أوقفنى فى موقف الجمع وأنا ناقص ،** وليس لناقص أن يسأل عما ليس بناقص ، **كنت رأسا فقط ، أما الجسد فبعيد ، لا استقرار لى ، ولا جنب عندى اضطجع عليه . .** » .

– ص (٢٩٣) : « . . **حلقت فى فضاء ميدان الحسين القاهرى ، وكنت أرى ولا يرانى أحد . .** » .

وإن أول ما يثير الانتباه فى هذه التيمات من هذه المتوالية ــ برغم اختلاف درجاتها العجائبية ــ كونها تعمل على خلق إيهام بأجواء خرافية ليست «حقيقية» . وخرافيتها تكمن فى تضاريس العالم الغريب الذى يكتنف الأحداث ، ومن ذلك وجود السارد فى فضاء غير محدد المعالم ، وشعوره بالرهبة إلى حد أنه لا يستطيع المقاومة فيصرخ مطالباً بالنجدة (ص٢٦٤) ، فيخرج إليه الشيخ ويقبل على بتر رأسه واجتزازها . ومما يؤكد توافر عنصر «الغرابة» إتيان الشيخ بأمر ليس فى ملك الإنسان العادى البسيط حين يخرج «من ثنايا جبته نصلا حاميا» . ثم إن السارد «يتصرف» وكأنه مخلوق من طينة أخرى وهو ينظر إلى «جثته» و «يطفو» و «يتحول» إلى صورة أخرى : «صرت فى خلق جديد» ، وهو «التحول» الذى يعكسه النموذج الثانى الذى يبدو فيه

السارد وقد أصبح «كائنا» آخر من قبيل الشياطين والجن والأبالسة والمخلوقات الغريبة التى تعمر عالم الغيب ؛ فهو مفصول الذراع واليد والقدم والصدر والقضيب على شاكلة الحكايات الخرافية التى يقبل فيها قطاع الطرق على قتل الضحية ، وتشريحها وقدها وإلقائها فى الحفر والآبار ثم يأتى من يخيطها وتحيا من جديد تدريجيا . وإذا كانت مثل هذه المواصفات والتيمات تحيل على «الغريب» و«العجيب» و«المافوق ــ طبيعى» فإن نماذج أخرى ترتد إلى نبرة اللغة المجازية التصوفية التى تستعمل التشبيه والاستعارة (ص٢٦٨) ، كما ترتد إلى توجيهات المؤلف وتعاليمه فى استهلال (كتاب التجليات) وغيره من المقاطع الأخرى بصدد استعمال الرمز والإشارة ؛ وهكذا يجنح النموذج الثالث مثلا (ص ٢٦٧) نحو استعمال «الصورة المجازية» التى هى من خصائص الأدب الفانطازى[٢٤٧] كقوله «ارتفع رأسى» و«سبحت فى سماء الكوفة» .

٢ ــ ٣

إن (كتاب التجليات) ــ وهو يستثمر هذه المواصفات الفنية العتيقة فى البناء والسرد ــ يستدرج أيضا معجما لغويا عتيقا ليؤطر هذه الأجواء الخرافية والعجائبية ، فيلجأ إلى معارضة اللغة الدينية والفلسفية (علم الكلام) فى قواميسها وسجلاتها ، ويستقطب لغة المتصوفة والنساك والمتكلمين ، ويحاكى لغة الكتابة التاريخية ، وأساليب الفتاوى الفقهية والوصايا والأخبار . ونسوق على التوالى أمثلة ناطقة على هذا الملمح الذى يمكن عدّه مستوى من مستويات مظاهر العتاقة اللغوية التى تنشط عتاقة البناء والسرد[٢٤٨] .

أولا : اللغة الدينية و «اللغة الفلسفية» :

- ص (١٧) « . . ما من شىء يثبت على حاله ، لوحدث ذلك لصار العدم ، كل شىء فى فراق دائم ، المولود يفارق الرحم ، الإنسان يفارق من دنيا إلى أخرى مجهولة له بلا آخر ، البصر يفارق العين إلى المرئى ، ثم يفارق المرئى إلى البصر ، الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل ، والساعة تفارق الساعة ، والدهر يفارق الدهر ، الذرة فى فراق دائم عن الذرة ، الجسد يعانق الجسد ثم يفارق . . . » .
- ص (٨٠) « . . لما كان العالم أكرى الشكل ، لهذا يحن الإنسان إلى البداية ، النهاية متصلة بالبداية . لابد من نهاية وإلا ما كان ثمة بداية ، أول النشأة الإنسانية رحم ضيق حيث لا هواء ولا حروف ولا كلم ، وآخرها قبر حيث لا ظل ولا رؤى ، أولها يتمدد على الظهر رضيعا ، وقرب نهايتها يرقد على الظهر هرما . . » .

- **ثانيا : «لغة» المتصوفة :**
- ص (٤١)/ص (٤٢) : «وجلت كثيبا من العنبر الأبيض ، بهرنى ضوء ، سرى فى بصرى ظاهرا ، وسرى فى أعصابى باطنا ، سرى فى أجزاء بدنى وفى لطائف نفسى ، أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، فرأيت بكلى ، لم تقيدنى الجهات . . » .

- ص (٥٢) : «إنى مسلم إليك ذاتى . . » .
- ص (٥٤) : « . . يغيب عنى إذا غبت عنه بفكرى ، ويبدو لى إذا ما فكرت فيه ، وإذا ورد على بالى ، وضمد خاطرى ، إذا لفتنى حيرة ، أو لفنى خوف ، هو قاب قوسين أو أدنى منى ، لا ينأى ولا يهجرنى ، يرفق بى ، ليس على بضنين . كنت وجلا ، مروعا ، مأخوذا حتى لا أقدر على البوح أو النطق . . » .
- ص (٧٣) : «فى هذه الأسفار أثناء مواجهة أبى وأحبابى وغير أحبابى سألقى أنواعا وأنواعا ، فمواجهة من حيث إنى أراه ، وأخرى من حيث إنه يرانى ، ومقابلة من حيث إنى أراه ويرانى ، مرة أأتنس به ، ومرة يأتنس بى ، ومرة نأتنس معا ، ومرة يوحشنى . . » .
- ص (٧٧) : « . . وأصبحت حى القلب ، فطنا بمواقع الحروف والألفاظ ، ممسكا بجوهر المعانى ، رأيت نفسى ، وكنت أدرى أننى الواقف فى مجال رؤيتى ، رأيت ما فوقى وما تحتى ، ما يحيطنى ، تبدل فجأة وجهى . . » .
- ص (٩٢) : « . . لم أحتمل ، لذت بحبيبى لكنه شغل عنى بالنظر إلى جهة لا أقدر على تحديدها ، جهة ليست من الجهات الأصلية أو الفرعية ، تطلعت إلى ناحية خاطبتنى منها النخلة الباسقة ، لكننى لم أرها . . » .
- ص (١٢٨) : « . . خفف عنى حديثه ، وخفف عنى أنه نادانى باسمى ، أى أنه خصنى داخل تخصيصه لى بمصاحبته لى . . » .
- ص (١٥٥) : « . . يدوم صمته عنى ، تدهمنى وحشة ، يبرد داخلى ، أصير فى غم ، رأيت نفسى بعين نفسى . . » .
- ص (١٧٧) : « . . أوقفنى فى موقف التأهب ، ثم فارقنى ، هجرنى ونأى عنى ، فصرت إلى غربة وقفر بعد أنس وألفة ، صرت إلى جفوة بعد وصل ومودة ورحمة ، صرت بمفردى ، غريبا فى غربتى ، نائيا فى نأيى ، بعيدا فى بعدى . . » .

ثالثا : « لغة » الكتابة التاريخية :

- ص (٨٧) : « . . اعلم أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام ، الذى هو أول جسم إنسانى تكون ، وجعله أصلا لوجود الأجساد الإنسانية ، وفضلت من خميرة طينته فضلا خلق منها النخلة فهى أخت آدم ، وهى لنا نعمة . . » .
- ص (٩٩) : « . . ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ميلادية ، ليلة تفصل غروب يوم الاثنين عن شروق الثلاثاء ، عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الأوربية . . » .
- ص (١٧١)/(١٧٢) : « كان مابين خروجه ولحظة خروجه

الأبدى من الدنيا سبع وخمسون سنة ، ولحظة ميلاد أمى يومان اثنان . ولحظة ميلادى اثنان وعشرون عاما ، وزواجه من أمى ست عشرة سنة ؛ وكان بين خروجه وخروج الحسين إلى كربلاء ألف ومائتان وثلاث وأربعون سنة ميلادية ، وبين خروجه وخروج عبد الناصر من الدنيا سبعة وأربعين سنة ، وبين خروجه ومجىء الإسرائيليين إلى مصر أربع وخمسون سنة ، وكان بين مجيئهم ورحيله عنا ثلاث سنوات ، وكانت مدة إقامته فى الدنيا ثمانين عاما ــ كما قالت أمى ــ وتسعين ــ كما قالت جدتى ــ وأكثر من مائة ــ كما أكد أحد أقاربه المعمَّرين . أما السجلات الرسمية فقالت ، اثنان وستون ، عبثا حاولت أن أعرف الحقيقة . . » .

رابعا : « لغة » الفتوى :

ــ ص (١٦٣) : « . . الموت موتان ، موت أعظم وموت أصغر ؛ أما الموت الأعظم فيتمثل فى السكوت على الجور ، والتغاضى عن الزيف ، وإخماد الضمائر ، وغض البصر عن الحق المهضوم ، والتشاغل عنه بطلب المنصب الزائل ، والمال المكتنز ؛ كذا الرضا بالأمر الواقع والنأى عن محاولة تغييره والتقاعس عن الجهاد ؛ أما الموت الأصغر فهو بطلان الحواس ، وتوقف الأنفاس ، وهجوع القلب ، وبرودة الجسد عند مفارقة الروح ويبوسة الأطراف . . » .

خامسا : « لغة » الوصايا :

ــ ص (١٩٥) : « . . اعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به ، أنا الذى كنت ضالا فهدانى ، ونائيا فقربنى ، وأدنانى ، وتائها فدلنى ، وغيا فعقَّلنى ، ومعذبا فخفف جروحاتى . اعلم أيها الفطن اللبيب أن الحزن لا يكون إلا على ماض ، وأن الظمأ لا يكون إلا على مفقود ، وأن الشوق لا يكون إلا إلى غائب كذا الحنين . اعلم أن الظمأ نوعان ، حسى ونوعى ، فالأول يقع لافتقاد الماء ، وإن كان ذلك ليس شرطا بالضرورة ، فربما يعب الإنسان الماء عبا ، ويتعاظم ظمؤه ، هذا معروف فى بعض حالات المرض ، وربما يواجه البحر أويبحر فيه ؛ البحر ملآن لكن ما فيه لن يسعف الظامىء ، أما الظمأ المغنوى فغير متناه ، منه الحنين إلى المفقود ، إلى الزمن الذى ليس فى المتناول إلى رؤية محبوب غائب . . » .

سادسا : « لغة » الخبر التاريخى :

ص (٢٧٦) : « . . ولما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه ، وبعد صلاة الغداة قام خطيبا فى جمعه ، فقال بصوت حزين ، ونبرات ثكلى ، ذكرتنى بظهوره ليلة الثامن من يونيو ، وكانت مساء خميس ، وإعلانه الهزيمة ثم التنحى . هاهو يبدأ فيقول : « إن الله أذن فى فراقنا هذا اليوم ، فعليكم بالصبر واحتمال الشدة » ، ثم صفهم للحرب ، فكان تعدادهم سبعين مابين راكب وراجل ، وخيل إلى أنهم دون ذلك ، جعل مازنا فى الميمنة ، وحسين صاحب خالد فى الميسرة ، وأعطى رايته لأبى ، ثم أمر بحطب وقصب أن يترك فى موطىء من الأرض يشبه الخندق مخافة أن يأتوهم من ورائهم ، فنفعهم ذلك . . » .

وتتميز هذه « اللغات » ـ برغم التباين الشكلى القائم بينها ـ بكونها تنحاز إلى معاجم لغوية مشتركة من حيث الاشتقاق والترادف والاشتراك ، إلى جانب التقائها فى مستوى تركيبى واحد يعتمد بنية الجملة النحوية العربية الكلاسيكية فتميل إلى السلاسة والجزالة كما قد تسقط فى الحشو والإطناب ، فتقارب أساليب اللغة العلمية القياسية التى ازدهرت منذ انتشار حركة البديع والصنعة ، وهذا ما يبدو واضحا فى النموذج الذى وقع عليه الاختيار ممثلا للغة « الفتوى » (رابعا : ص ١٦٩) ، وفيه ينهض أسلوب التقرير والشرح وتقديم الأمثلة قصد البرهنة والاستدلال والإقناع بالحقيقة « العلمية » على غرار لغة (الجاحظ) وغيره من رواد هذا الاتجاه . أما اللغة « الدينية » و« الفلسفية » (النموذج الأول) فيغلب عليها طابع التأمل وتقديم الحقائق بوسيلة تعتمد الجدل ، لكنها بدورها تسعى إلى البرهنة والاستدلال والإتيان بأمثلة مجردة من العالم المحسوس ونواميس الكون والحياة : « الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل . . والدهر يفارق الدهر » . كما تميل إلى الخوض فى المواضيع الفلسفية بنبرة أقرب ما تكون إلى أسلوب التأليف فى الفلسفة وعلم الكلام ، ومن ذلك الحديث عن الثبات والتحول والعدم ، والليل والنهار والدنيا والآخرة ، والجسد والروح والعالم ، والبداية والنهاية ؛ وبذلك تستقى مضامينها من « النقل » و« العقل » وتخلق معبرا وسيطا بين المادى والروحى وبين الميتافيزيقى والجدلى ، فتتخذ صورة لغة « ملفقة » تنفتح على الذاكرة التراثية وعلى « المعاصرة » و« العلم الحديث » فى الآن نفسه : « الذرة فى فراق دائم عن الذرة » ، ويغلب عليها ـ من حيث النبر والتنغيم ـ نفس التقطيع والترجيع الذى يطبع الأسلوب القرآنى وآياته الموجزة الكثيفة[٢٤٩] . بينما تميل « لغة » المتصوفة ـ من خلال النماذج المختارة ـ إلى طرق قضايا الحلول ، وتخوض بدورها فى موضوعات الفكر والعقل والحال والحيرة والخوف والنوى والبوح والنطق ، لتذكّر بالأجواء التى تغلف كون (كتاب التجليات) ، وتؤطر رحلة السارد الرمزية ، على شاكلة مصطلحات من قبيل الحلول والتوحد والمكاشفة والتجلى والرؤيا التى تتوزع هذا الكون . ولعل هذه « اللغة » هى أقرب المستويات اللغوية والتركيبية والدلالية إلى مضمون هذا العمل الأدبى بوصفه جنسا أدبيا سيريا ـ هاجيوغرافيا ؛ إذ يحاول أن يرسم سيرة أقطاب ويقدمها بوصفها نماذج تحتذى من جهة إضفاء الطابع الذاتى على التاريخ والعصر والمرحلة ، ونقلها من الحاضر إلى الماضى لتستشرف الآتى بوصفه جزءاً من الرؤيا الصوفية للعالم ومن الرؤية الدالة له أيضا ؛ وهذا ما يجعل هذه « اللغة » تتوسل بالرمز واللغة الإيحائية التى تقوم على المجاز والشفافية والهمس إلى حد الانزياح نحو نمط بنية اللغة الشعرية ، كما تقترب من « لغة » التأملات والخواطر والانطباعات التى تستعمل بدورها هذه اللغة الشعرية فى التلميح و« الرمز » ، ومن قبيل ذلك اللغة الرومانسية وأساليبها وقواميسها كما عبرت بذلك مدارس (الديوان) و(المهجر) و(أيولو) فى المشرق . وبقدر ما توحى بهذه الخصائص فإنها ـ على غرار « اللغة »

الشعرية الرمزية ـ تظل سجينة التداعى والذات ، ولذلك يغلب فيها ضمير المتكلم الذى يقصد إلى اتخاذ هذه الذات منبعا للإشراق الصوفى والتسامى . وتقترن « لغة » الكتابة التاريخية ـ من خلال النماذج التى اخترناها ـ بنمط التنصيص والدقة والضبط وأسلوبها فى الإتيان بالتواريخ والأحداث والشخصيات ، ولذلك تؤطر نبرتها الأسلوبية بمؤشرات هذه العناصر تركيبياً ومرجعيا ـ اعدم . . /ليلة/كان بين/ـ والتركيز على المخاطب . وإذا كان النموذج الأول (ص ٨٧) يحيل على نمط الكتابات التاريخية الأولى التى ظهرت منذ بداية التأليف فى هذا المجال ، ومن ذلك العودة « بالظاهرة » إلى الأصول الأولى للإنسانية (ظهور آدم على وجه الأرض) ، فإن النموذج الثانى والثالث شديدا الشبه بالكتابات المتأخرة التى ظهرت فى المشرق والمغرب والأندلس ، ومنها كتابة (الطبرى)و(المسعودى) و(ابن خلدون) و(ابن عذارى المراكشى) . ويتبدى ذلك بوضوح فى التنصيص على ذكر التاريخ بالحروف واللجوء إلى ربط الأحداث بعضها ببعض وبأصحابها والمقارنة بينها بقصد الإفادة والتأطير والتنوير . وينفرد النموذج الثالث بكونه يضيف إلى مستوى معارضته الكتابة التاريخية « النموذجية » ، مستوى الكشف عن عناصر لعبة الكتابة الروائية ؛ فيلجأ إلى التكسير والإتلاف لتغييب الحقيقة الروائية ، وتحقيق تماسك داخلى coher-ence interne ـ مع تعاليم هذه الكتابة التى تبدو فى (كتاب التجليات) قائمة على أساس الإيهام بكون متخيل روائى ثم التشكيك فيه وفى أحداثه ، وهذا ملمح من ملامح « الصنعة » التى يتوخاها (الغيطانى) وهو يؤسس هذا الكون وفق نموذج النصوص الروائية الجديدة والمستحدثة المعاصرة فى الغرب والشرق ، والتى سعت بعض نماذجها إلى مثل هذا التشكيك والكشف عن « الزيف » الروائى كلما دعت الضرورة إلى إقناع المتقبل بعدم التصديق ، وهو الشرط الأساسى الأول فى التعامل مع الجنس الروائى الذى « يحول اهتمامنا من الحياة الفعلية ليلقى بنا فى عالم وهمى »[٢٥٠] ، ويقوم فى أساسه الأول على « الخدعة »[٢٥١] . ويبرز هذا البعد فى النموذج الثالث ـ إلى جانب ما تم التوصل إليه فى مامضى من الوصف والتحليل ـ حين يجعل حقيقة عمر الأب مجهولة وفيها روايات كثيرة ؛ أما لغة « الوصايا » فإنها تتوسل بتضمين القرآن وتعمد إلى استنساخ تراكيبه ونبرته الوعظية التى تعكس « الهداية » و« الرشد » و« الاعتراف » بالذنب ، وفى ذلك تؤول من جديد إلى نبرة « لغة » المتصوفة فى ذكر تيمات « الظمأ » و« الشوق » و« الحنين »[٢٥٢] ، كما تراود نبرة اللغة العلمية فى البرهنة والاستدلال وترتادها : « اعلم أن الظمأ نوعان ، حسى ونوعى ، فالأول يقع لافتقاد الماء ، وإن كان ذلك ليس شرطا بالضرورة » و« هذا معروف فى حالة الظمأ » أو « فى بعض حالات المرض » .

وتتضح عتاقة اللغة فى هذه المستويات المتناحرة أسلوبيا فى (كتاب التجليات) عندما نأخذ فى الحسبان المستوى المعجمى ، ونقارن بين سجلات هذه اللغة وقواميس اللغة الأدبية المعاصرة التى نبذت ـ إلى حد ما ـ الكثير من العبارات القديمة والأوزان الشاذة غير المستعملة ، ومن ذلك فى هذه النماذج وفى (كتاب التجليات) اللجوء إلى المترادف[٢٥٣] وأوزان (فعلان) و(فعول) و« فعولة »[٢٥٤] ، ونسوق أمثلة على هذه العتاقة اللغوية ما يلى :

أنظر شكل رقم (٧)

ويبدو أن الميل إلى هذا المستوى من اللغة والتراكيب العتيقة المهملة ـ والتى تعود إلى التمظهر من جديد فى (كتاب التجليات) ـ يشتد وروده فى نهاية النص أكثر من بقية مقاطعه الأخرى ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى طبيعة النصوص التى يتضمنها الشطر الثانى (مواقف) والتى تستقل ـ أو تكاد ـ بسمة تمثل « الحكاية الشعبية » ومحاكاتها صراحة ، عندما يصف السارد حرب (عبد الناصر) مع الإسرائيليين (موقف الشدة) ، ويقدمها بطريقة تستنسخ أخبار حروب الأبطال الشعبيين والملوك والخلفاء والقياصرة والأكاسرة والأباطرة فى الكتب القديمة والمرويات ومدونات الأخبار ؛ ولهذا كانت

ترتيب	الصفحة	التركيب
١	ـ ص (١٢٤)	« . . ما لأحزانك سوافح ؟ » من (مقطع تعاقب الرؤى) .
٢	ـ ص (١٦٤)	« . . تلك التى أودع عند كل منها مقدارا من الأيام الرواحل » من (الخرجات)
٣	ـ ص (١٦٥)	« . . فى خاطرى تكأكأت الأفكار والقول . . كنت هادئا غير مستوحش . . » .
٤	ـ ص (١٧٩)/ ص (١٨٠)	« . . ضقت بقوله هذا ، وضقت بتذكرى له فى موقفى ، لكن عسعسة الصبح البعيد عن زمنى الدنيوى ، وتنفسى هذا النهار الذى لم أعشه أبدا أخذنى » . من (موقف التأهب)
٥	ـ ص (١٨٤)	« . . وقد يتبدل الحال ، فيتفرق أبى بينهم ، وذلك قدر لا أعلمه ، دونى ودون إدراكه سرابيل مدلهمات » . من (موقف الظمأ)
٦	ـ ص (١٨٤)	« . . وفى هذا الموقف أقر بذنبى ، فأنا المسئول عن الجفوة لذا حقت على الشقوة » . (نفسه)
٧	ـ ص (١٨٤)	« . . نما وتدبب فصار ذا ثلاث شعب تتوه فيها الخطى ويضل القطا ، فشعاب يؤدى إلى أبى ، وآخر يفضى إلى عند من أحببتهم فى يوم عاشوراء هذا . . » (نفسه)
٨	ـ ص (١٩٤)	« . . كان حال أبى حالى ، فترقرقت روحى ، وتشفشفت ، وتبسبست وصار الكيان بما يحتويه أريجا مزهرا . . » . (نفسه)
٩	ـ ص (٢٧٤)	« أميل مع كل ريح صرصر ، وأتهدهد مع كل نسمة ، حتى رأيت من علٍ شاهق الزمن السحيق . . » من (موقف الشدة) .

شكل رقم (٧)

عتاقة اللغة المستدرجة وعتاقة معاجمها وسجلاتها منبثقة عن عتاقة السرد والبناء ، حيث إن أهم التراكيب الأسلوبية وأبرزها فى (كتاب التجليات) التى تمتح من الذاكرة الأدبية العربية القديمة ومن التراث القصصى السردى ـ ومنها النماذج المقدمة ـ تستدرج هذه « اللغة » داخل تراكيب مقولبة ومصاغة على نمط الصيغ الجاهزة القائمة فى أساليب الكتابة الأدبية العربية القديمة ، ومن هذه الزاوية يتجلى أن لجوء الكاتب إلى أوزان تكاد تكون مهجورة أو غير مستعملة على الأقل من قبيل (فعلان) و(فعول) و(فعولة) ، ثم (فواعل) فى (سوافح ـ ص١٢٤) و(رواحل ص١٦٤) ، و(تفعلل) فى (تكأكأ) و(ترقرق) و(تشفشفت) و(تبسبست) ، هو لجوء يفرضه سياق السرد والبناء ، وتفرضه طبيعة التناص L'intertextualité التى تجعل من (كتاب التجليات) نصا معارضا Texte pastichant لعدة نصوص سابقة فى جميع فنون الكتابة والقول والرواية الشفوية والقص الشعبى والدينى والخرافى(٢٥٥) . ولهذا تلتحم صيغة التساؤ ل فى نموذج « ما لأحزانك سوافح ؟» نبرة أسلوب « العتاب » الذى يسيطر فى المقطع الذى تنتمى إليه ؛ وتنتظم صيغة « الأيام الرواحل » ضمن أسلوب « الوصف » و« التملى » الذى تفرضه الرحلة عبر الصحراء ، وما قد ينتج عنها من شعور بالأسى والحزن والعتاب أيضا ؛ وتأتى صيغة « تكأكأت الأفكار » لتغذى حولة العتاقة فى الشعور بالرهبة والاستسلام ؛ وصيغة « عسعسة الصبح » آخذة برقاب ما تقدمها من التذكر والعزلة ومكابدات السارد الذاتية فى عالم مهجور يذكّر بأجواء الخرافة والحكاية ؛ وكذلك الأمر فى « سرابيل مدلهمات » وقد أطّرتها الصيغ السابقة لها حول تبدل الحال وعدم الإدراك ؛ أما صيغة « تتوه فيها الخطى ويضل القطا » فكافية للدلالة على مستويات معارضة نصوص « أدب الرحلات » ولغته إذ يصف السارد السبل الوعرة وكأنه ماض إلى مواجهة أخطار فرضتها القبيلة أو العشيرة للتعجيز ؛ بينها تحيل بقية الصيغ المستحضرة الأخرى إلى لغة « الاعتراف » التى تطبع أسلوب التصوف فى (كتاب التجليات) .

ويلجأ المؤلف أيضا إلى أساليب متفرعة أخرى لاتقل عتاقة ، منها أسلوب الحكمة والتفجع والدعاء . ونقتطف للبرهنة على ذلك بعض الأمثلة النموذجية منها (٢٥٦) :

ص (٩١) : « . . عجبت لناسى وقومى ، ينتصرون إذ يهزمون ، ويهزمون عندما ينتصرون . . » .

ص (٩٣) : « يتقدم ، يحمل على القوم ، يقاتل ، يرميه رجل بسهم ، يخترق جانب صدره الأيمن ، يسقط صارخا متحشرجا . . وأبتاه . . واظهراه ! » .

ص (٢٣٤) . . . يارب خفف جروحاتى ، أنت السميع العليم . . . »

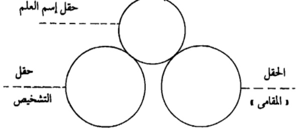
بنية الشكل فى (كتاب التجليات)
خاتمة واستنتاجات عامة

٣ - ١

يمكن عَدّ ورود أسماء الأعلام(٢٥٧) فى (كتاب التجليات) أحد أبرز العناصر الوظيفية الأساسية المكونة لبنية العمل الدالة من حيث هى ـ الأسماء ـ تسهم فى برمجة المرسلة المحورية وتوجيهها ، وتسعى إلى سبك المكون الدلالى ، وتكثيف الرمزية والإيحاء ، وصْهر الخطاب وهو يتناص مع غيره من الخطابات الأخرى التى تتقاطع وتتقابل فى سنخ خطاب الرواية فى شكل « لغة » تستقطب «اللغات» و «النبرات» و «الأصوات» الإيديولوجية والسياسية والدينية والمعرفية والاجتماعية كلها (٢٥٨) . ولما كانت بنية نص (كتاب التجليات) لا تحتفظ بنسق واحد ، وإنما تنزع نحو محاورة عدة أجناس وجينسات ولغات « أدبية » أخرى من بينها « لغة » الجنس الهاجيوغرافى(٢٥٩) Le genre hagiographique ونمطه فى تمثل سيرة كل من (الحسين بن على بن أبى طالب) و (جمال عبد الناصر) وإعادة إنتاجها ، وتشييد خطاب تمجيدى ـ تعظيمى محايث للخطاب المركزى فى النص يقصد إلى اتخاذ سيرة هذين « البطلين » نموذجاً يحتذى فى علو الهمة والشأن والمقاصد ، والنبل والتسامى والسماحة والكرامة والصمود والوفاء والتضحية والمواجهة ، وغيرها من القيم الأصيلة التى زالت بزوال « الإمام » و « الرئيس ـ القائد ـ الزعيم » اللذين يجسدان ـ الأول فى الماضى ، والثانى فى الحاضر القريب ـ فى نظر المؤلف ومعه السارد « الحياة » و« الوعى » الجمعيين ، وكأن الأمر يتعلق بسيرة قديسيْن تنتظم حياتها ضمن حياة الجماعة(٢٦٠) ، وتلتحم بها فى فترات التأزم والانهيار والاستسلام ، ومن ثم يهتدى (جمال الغيطانى) إلى مبدأ « الرجعة » الشيعى فيستحضر (الحسين بن على) (وجمال عبد الناصر) فى زمن لاحق مطلق ، ويخلق بينهما نوعاً من التماهى فى الصحوة والانبعاث الجديدين على غرار تماهيه مع السارد ، وتماهى السارد مع أبيه ، وتماهى الأب مع (جمال عبد الناصر) ، ثم أخيرا تماهى السارد مع (الحسين) تماهياً عضوياً فى الفصول الأخيرة(٢٦١) بعد أن كان دليلاً له فقط . هذا إلى جانب أن اعتماد أسماء الأعلام فى (كتاب التجليات) ضرب من ضروب الاستحداث التى تمس هيكلية البناء فيه من حيث مظاهر التضمين والتركيب والتوليف بين النصوص المهجنة ، وتماس الواقعى ـ التاريخى مع المتخيل ـ المحتمل من أحداث القصص المركبة السالفة ، وهى المظاهر التى من شأنها أن تطرح كإشكالية مركزية ضمن إشكاليات حداثة الكتابة الروائية العربية المعاصرة ، وهى توظف أسماء الأعلام وغيرها من الطرائق والقوالب لمحاورة التراث الأدبى القصصى السردى العربى العتيق وتجويره ، وتلوينه بالخطاب التاريخى والحكائى ـ الشعبى والخرافى ، والخطاب الفلسفى ـ الدينى والتصوفى ، ثم الخطاب السياسى فى نهاية الأمر لتنشيط عنصر « الإدلوجم » L'idéologeme . وكلها خطابات تقوم فيها أسماء الأعلام ـ كما فى (كتاب التجليات) و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر مثلا ـ بوظائف وأدوار متعددة(٢٦٢) ، تتعدى حسبانها مجرد « **ألفاظ تحيل على شىء من الأشياء** »(٢٦٣) إلى كونها جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الذى تندرج ضمنه فى القول الروائى و « القصة » . وهذا يعنى أن التعامل مع أسماء الأعلام دلالياً ينبغى أن يتم على مستوى ما تمثله من إحالة ومرجع متراكمين فى الذاكرة والثقافة والتاريخ والمجتمع ، وعلى مستوى المقام الذى استلت منه فى هذه المنظومة إلى المقام الذى تتلبسه وترد فيه عندما تتخذ صيغة معدلة منحوتة ومنزاحة قليلاً ، مادام الاسم ـ العلم :

« يؤكد استمرار المرجعية ، ويشتغل كمؤشر لا معنى له سوى المعنى الوحيد الذى يختص به فى أصله Sens rigide ، ولا يتغير فى إطار

زمكانى كما لا يتغير نسبياً فى إطار العوالم المتيسرة »(٢٦٤) ، ولكنه ــ برغم ذلك ــ « **يستدرج مجموعة من المؤولات أكثر خصوبة وحمولة من حيث الوجدانية ، من مؤولات الأسماء النكرة كما تفرض ذلك الوظيفة الأدبية والشعرية لأسماء الأعلام** »(٢٦٥) . وهكذا ننتقل من مجال الدلالة إلى مجال التداولية La pragmatique التى ينبغى أن تراعى فيها مطابقة بعض مظاهر بناء المعنى La signfication للاستعمالات المختلفة لاسم العلم ؛ أى أننا ننتقل من « المعنى » إلى « الاستعمال » ، ومن « اللغة » إلى « المجتمع »(٢٦٦) ، ومن علم الدلالة والتداولية إلى « الأنثربولوجيا »(٢٦٧) ، وفى هذه الأخيرة تصبح لأسماء العلم وظائف أهمها « تحديد ماهية الشىء ، وتصنيفه ثم معناه »(٢٦٨) ، ويمكن عدّ وظيفة التماهى ــ بحسب كلود ليفى ستراوس ــ « الوظيفة الشرعية » لاسم ــ العلم(٢٦٩) ، وهى الوظيفة التى تعين على بروز شروط فائدة هذا الاسم من حيث هو ينتمى إلى مجموعة يحيل فيها على فرد ، ومن حيث هو يعبر عن حاجة إلى ضمان استمرار المرجع فى الزمان والمكان(٢٧٠) ، وينشأ عن ذلك أن اسم العلم تتوزعه ثلاثة مستويات أو ثلاثة حقول : الحقل « المقامى » ــ أى حالة القول بالنسبة للقائل والمجال الذى يقول فيه وفى اللحظة التى يقول فيها ، أو ما يعبر عنه بـ ego hic et nunc ــ ثم حقل اسم ــ العلم ، وحقل التشخيص(٢٧١) ، ويمكن تصورها على الشكل التالى :



تأسيساً على هذه التصورات والمنطلقات النظرية والمنهجية يبدو أن الاستهلال ــ المدخل فى (كتاب التجليات) يؤسس أول سند لإمكان ربط هذه الأسماء بالمكون الدلالى ، وذلك انطلاقاً من الميثاق التداولى الذى يقيمه المؤلف مع المتقبل وينهجه بصدد ذكر بعض أسماء الأعلام التى سترد فى النص عن طريق سارد وسيط لم ينفصل بعد عن هذا المؤلف ، ليقتحم فيما بعد فضاء « القصة » عن طريق التجلى والاستحضار . ويتخذ هذا الاستهلال ــ المدخل من هذا المنظور صفة مختصر تعاقدى جمع بين « توجيهات » و« تعليمات » المؤلف الخاصة بقانون القول والكتابة الروائيين وبين أبرز اسمين علمين(٢٧٢) ــ هما (الحسين) و(جمال عبد الناصر) ــ وبين « الأب » . وإذا كانت شخصية « الأب » المستحضرة قد تزرع انطباعاً بأنها أقرب ما تكون إلى إعادة إنتاج « سيرة ذاتية » للمؤلف إثر وفاة والده ، كما يفترض الروائى المصرى (إبراهيم عبد المجيد)(٢٧٣) ، فإن شخصيتى (الحسين) و(جمال عبد الناصر) ستأخذان على عاتقهما وظيفياً إعادة إنتاج معنى (أو معانى) هذه السيرة المركزية ، بوصف الأب « رمزاً للمستضعفين الذين كانوا فى عصر الحسين وفى زمن عبد الناصر »(٢٧٤) كما سيبدو فى القصص المتفرعة عن القصة النواة : قصة « العودة » من الرحلة المتخيلة إلى العالم الآخر ، وقصة العودة من السفر إلى باريس .

ويتبين من هذا الاستهلال أن كل اسم علم مركزى من هذين الاسمين سيتحرك فى فضاء هذه القصص على ضوء مرجعية وظيفية وتشخيص نموذجى لفترتين « مظلمتين » من التاريخ العربى المعاصر والقديم ــ إن فى النص أو فى نظر المؤلف الذى يعد خلفية (كتاب التجليات) تقوم على حكى « تجربة القهر فى أى زمن وتحت أى نظام »(٢٧٥) . ومن هنا ينهض الخطاب الهاجيوغرافى التمجيدى للشخصيتين ، كما ينهض مبدأ ربط كل منهما بشخصيات تتحرك فى فلكها ، وهكذا يصير لكل اسم علم محورى أسماء تابعة تتعلق به لتغذى الحمولة العامة ، وتقوى شحنة التقاطع والتقابل والامتداد بين أزمنة القهر وعصوره . وإذا كانت شخصية « الأب » أيضاً تقف عند تحويل أسماء شخصيات فعلية وحقيقية حولها لخدمة هذه الأطروحة انطلاقاً من حقيقة الوقائع فى قصة الأب المتخيلة فى النص(٢٧٦) ، وتعيد إنتاج ارتباطها بشخصيات من محيطها « الواقعى » ــ باستثناء استضافة أسماء شخصيات أخرى « حقيقية » لم تتصل وترتبط بها مادياً مثل (مازن أبو غزالة)(٢٧٧) (ص ٩٢ فى كتاب التجليات) ــ فإن شخصية الحسين تضعنا ــ كاسم علم ــ فى صميم « صنعة الرواية » و«صنعة الشكل» ؛ وذلك لأن (جمال الغيطانى) ــ إلى جانب استحضار شخصيات من زمنها ومعاصرة لها فى ستينيات القرن الأول الهجرى ــ يعيد إنتاج « قصة » (الحسين) عن طريق استنساخ ما ورد فى كتب التاريخ العربى الإسلامى ، من قبيل (الكامل) لابن الأثير بصدد تولية معاوية ومذبحة كربلاء و« ثورة التوابين » عندما يورد ــ بعد ذكر (الحسين) عدة مرات منذ الإعلان عنه فى الاستهلال « رفيقاً للتجليات » (ص ٧) ــ على التوالى أسماء (عبد الله بن مسلم بن عقيل)(٢٧٨) و(معاوية)(٢٧٩) و(مسلم بن عقيل)(٢٨٠) و(يزيد بن معاوية)(٢٨١) و(عبيد الله بن زياد)(٢٨٢) و(هانىء بن عروة)(٢٨٣) و(زين العابدين)(٢٨٤) و(السيدة سكينة)(٢٨٥) و(السيدة رقية)(٢٨٦) و(السيدة نفيسة)(٢٨٧) ، وغيرها من أسماء الأعلام الأخرى . وإذا كانت كل هذه الأسماء ترتبط بمنظومة نسبية مرجعية هى آل البيت ، ولا تتعدى حقل المقام الأول من حيث وظيفة الاسم فى (كتاب التجليات) ، فلا تتجاوز مبدأ تأطير خلفية « قصة » تجلى (الحسين) المستحضرة وأجوائها ، إلى حد أن المؤلف يتعامل بخطية واضحة مع ما تتضمنه من وقائع وأحداث تاريخية وسياسية(٢٨٨) ، فإن أسماء من قبيل (سليمان بن صرد الخزاعى)(٢٨٩) و(المسيّب بن نجبة الفزارى)(٢٩٠) و(عبد الله بن سعيد بن نفيل الأزدى)(٢٩١) و(رفاعة بن شداد البجلى)(٢٩٢) ، وغيرها كلها تشترك فى مرجع واحد هو « ثورة التوابين » ؛ فالأول « **شهد صفين مع على . . ثم كان ممن كاتب الحسين وتخلف عنه ، وخرج بعد ذلك مطالباً بدمه فترأس التوابين . . وكانت عدتهم خمسة آلاف ، وعرفوا بالتوابين لقعودهم عن نصرة الحسين حين دعاهم ، وقيامهم بطلب ثأره بعد مقتله** »(٢٩٣) ؛ والثانى : « **سكن الكوفة ، وثار مع أهلها من التوابين فى طلب دم الحسين . . قتل مع صرد فى إحدى المواقع** »(٢٩٤) ؛ والثالث « **خرج مع صرد فى نحو خمسة آلاف رجل يقال لهم « التوابون » يطلبون ثأر الحسين ، وآلت إليه إمارتهم بعد مقتل**

سليمـان بن صرد ، والحسيِّب بن نجبة »(٢٩٥) . ومَن شأن هـذا الارتباط الوظيفى بين هذه الأسماء ــ من خلال ارتباطها مرجعياً بحركة سياسية لا تقل أهمية عن حركة « الخوارج » ومواقفها ــ أن تضعنا إزاء قضية « صنعة الشكل » فى (كتاب التجليات) وهى تتعامل مع الحدث السيـاسى والخبر التـاريخى ؛ ذلك أن احتـواء « قصة » (جمـال عبد الناصر) لهذه الحركة تجعل من تضمينها جزءاً من استراتيجية الخطاب الذى يقيمه المؤلف بصدد تماهى (الحسين) و (عبد الناصر) وتماثلهما ، وجزءاً من المرسلة التى نجدها فى (موقف الشدة) بعـد ظهور (عبـد الناصر) المنتظر فى زمن لاحق ولا يجد من يؤ ازره كما آزر « التوابون » (الحسين) وطالبوا بدمه ، وهنا يمكن الانتقـال من « مرجـع » أسماء الأعلام إلى « التشخيص » La reprsentation بمفهومه الروائى فى « قصة » حرب (عبد الناصر) مع العدو ، وبمفهومه الدلالى الصيغى فى التوظيف ، أى الانتقال إلى « التأويل » وعد زمن (عبد الناصر) كعصر (الحسين) ، وذلك ما يؤكده السارد كما يؤكده كون (كتاب التجليات) المتخيل ، عندمـا يتعلق الأمر بشحن الأطـروحات الـرئيسية بـإدانة « الواقع » السياسى المنهار الذى يقوم على خنق الحريـات والاعتقال والتعذيب(٢٩٧) الذى يتخذه (جمال الغيطانى) مطية « لقصة » (الزينى بركات) عندما يتحدث عن « البصاصين » وملاحقتهم الناس فى عصر المماليك على غرار ما يفعله (معاوية) وهو « يرسل الى المدينة عيـونه وأرصاده ، صباح كل يوم يرسل والى المدينة تقـريراً إلى دمشق بـه حركات الحسين ، معاوية لا يكتفى بذلك ، بل يوفد واحداً من عتاة شرطته السرين ، يستقصى خروج الحسين ودخوله ، تـردده على المسجد ، مجاورته لقبر جده المصطفى ، توقفه فى الطرقات ، حديثه إلى الناس ، عطفه على الفقراء ، والغرباء ، والضعفاء ، والـذين نأت بهم الأحوال عن أوطانهم ، أوفد معاوية شرطياً سرياً آخر من أصل رومى ، وشرطياً سرياً ثالثاً ، ورابعاً ، وخامساً ، كـل منهم يجهل الآخر ، لا يدرى أن هناك من يقـوم بنفس عمله فى اللحظة ذاتها » (ص ١١٩) ؛ وبذلك تكون شخصية (الحسين) تشخيصـاً وعلى مستوى عالم (كتاب التجليات) هى النقيض « الموضوعى » ــ فى منظور المؤلف ــ لشخصية (معاوية) كطرفين فى المعادلة نفسها على أسـاس أن السارد وهـو يتخذ منـه دليلاً ومـرشداً لـه يمهد الـطريق لاكتشاف « حقائق » الغيب (!) ، سيهتدى بواسـطته ــ إلى رؤ يـة جدلية قـوامها : « أن الأشيـاء تتبدل » و« أن الأسـوأ قد يتغـير إلى الأحسن ، كما يتبدل الأفضل إلى الأردأ ، وإلا لما كان التغير والتبدل فى الأصل » (ص ١٢٥) ، وتتخذ هذه الرؤ ية صفة وثوقية لا تقف عند حدود « الحوارية » التى يعقدها السارد مع (الحسين) فى هذا الجانب ، وإنما تتعداها للخوض فى الزمن الحاضر وفق توجيهات أخرى نستشفها من تجاويف النص ، وتقترن بحمولة قراءة التراث السياسى العربى القـديم ، واستخلاص دروس منه كـما يتصـوره السـارد ــ ومعـه المؤلف ــ عندما يقدم (الحسين) مثلاً وهو يفكر « فى فقراء الدنيا الذين يعرفهم ولا يعرفهم ، وهم كـثر » (ص ١٢٤) ، ويقدم (مسلم بن عقيل) وهو يتردد فى قتل (عبيد الله بن زياد) بإيعاز من (هانى بن عروة) (ص ١٢٥) ، ويقدم مذبحة (كربلاء) فى صيغة حرب جديدة (ابتداء من موقف الظمأ ــ ص ١٨١) ، وكلها مستويات ومظاهر استطيقية تندغم ضمن تصور وتقريب الفهم بصدد الربط بين الكتابة الأدبية الروائية ، وبين « قراءة التراث » كما يصدر عن ذلك (جمال الغيطانى) فى (كتاب التجليات) ، وفى غيره من النصوص الروائية الأخرى من خلال « استلهام التراث فى خلق أشكال فنية جديدة ، متفردة ، تعبر عن واقعنا بقوة ، وتمـدنـا بـأدوات فنيـة لصيـاغـة هـذا الـزمن المولى »(٢٩٨) . ومن شأن هذا التصور أن يقرن بين أطروحات هذا العمل الأدبى رؤ يويا ، وبين أهمية الشكل الروائى ووظيفته فى التعبير عن رؤ ية للعالم .

٣ - ٢

رغم أن (كتاب التجليات) يتخذ بنية شكل روائى سائب لا يثبت على حال ، فإنه من الممكن الولوج إلى عالمه بسهولة نـظراً لوضـوح الاستراتيجية الفنية التى ينهجها (جمال الغيطانى) فى تشييد هذا الكون وبنيته ، ويتأكد هذا الوضوح منذ مدخل النص عندما تتأسس أول لبنة فى المرسلة المركزية للخطاب « الروائى » ، وهى تنشد إلى رغبة التعبير عن تعارض بين بطل إشكالى والعالم الذى يحيط به ، لصياغة هذه الرؤ ية للعالم ، وهى رؤ ية تساهم فيها كل القصص المتشابكة فى النص وما تحيل عليه من وقائع وأحداث ، يظل السارد فيها ناطقاً باسم هذا البطل الإشكالى الذى يبدو متوزعاً منذ الوهلة الأولى بين الوفاء لماض عام وماض خاص ، وبين التشكيك فى الحاضر والأمل فى مستقبل يتحقق . ويمكن اعتبار الموقف من « إسرائيـل » و « مصر » و «فلسطين» أول مظهر فى هذه الرؤ ية ، ثم يليه بعد ذلك الموقف من « النـاصريـة » وإن السـارد ــ وهـو يؤسس بؤ رة الحكى عن رحلة متخيلة إلى المـاضى البعيد والمـاضى القـريب ــ يؤسس أيضـاً أول تمفصل فى التعبير عن رؤ ية العالم ، وذلك عندما يتماهى صوته مع «الصـوت» الروائى للمؤلف فى إلغـاء حدود الفصـل بـين المـاضى والحاضر ، وقراءة «الثانى على ضوء الأول» ، وقراءة الأول على ضوء الثانى» ، يساعده فى ذلك ــ فى الأساس ــ الموقف المعرفى الذى يتخذ فى (كتابات التجليات) من مقولة الزمن : إنْ فنياً على مستوى تذويبه فى إواليات «القصة» ، أو فلسفياً على مستوى الإيحاء بلا جدوى سيولته الحرفية ، ورغم أن الشعور بالزمن فى هذا العمل الأدبى يبدو ملغياً ، فإنه يساهم فى تأطير أحد مظاهر الأطروحة العامة عندما يتخذ صورة « ظواهر وأحداث وأفعال تبدو أجزاء أشتاتاً منفصلة تتجاور فى المكان والزمان »(٢٩٩) ، ولكنهـا تتصل وتتـداخل وتتبـادل التأثـير . وبهذا تنتصب دلالـــة الـــزمن لتـغـــدو جــزءاً لا يتـجــزأ من الخـــطاب « الإيديولوجى » والوعى الممكن بالتغير والتحول ، ويظل هذا الزمن رغم ذلك أقرب مـا يكون فى مـلامحه إلى مجـال الحلم منه إلى مجـال الفعل ، كما يغدو الحاضر لحظة تذكُّر مستمـرة أزلية بـالنسبة لقصـة السارد النواة بعد الرحلة المتخيلة والعودة منها وتدوينها ، أو بالنسبة للقصص الثلاث المتفرعة عنها على السواء . ويعكس هذا فى العمق بنية رؤ ية للعالم محايثة ، ولكنها متأرجحة يتجـاذبها الجـدل والمثالية ويتصارعان فى تضاعيفها ومضاعفاتها : تارة تميل إلى البعد الأول ، وتارة تجنح إلى الثانى ، ولا تعلن عن نفسها بصراحة ، بل قد تتخذ شكل رؤ ية ملتبسة ومركبة بحسب وظيفة شكل كل قصة وأطروحتها ونقيضها على حدة ، وبحسب كل قصة وتقابلها مع القصة الأخرى ، ومن شأن هذا الالتباس والتركيب أن يؤكد إشكالية السارد ــ البطل الذى يظل متوزعا بين القول بالثبات والقول بالتحول . وهكذا يستعير (جمال الغيطانى) ، لتشخيص حدة التعارض بين البطل وعالمه ، البعد الأول ــ الثبات ــ عندما يماثل بين زمن (الحسين) وعصر (جمال عبد

الناصر) ، ويجعل منهما كونين متطابقين ، يكرر ثانيهما الاول على غرار تكرار مقولة الزمن فى تجاويف « القصة » ، والقول بدائرية هذا الزمن المغلق الذى ينتقل كتلة واحدة ودفعة واحدة . لكنه يلجأ إلى البعد الثانى ــ التحول ــ عندما يجعل ظهور (جمال عبد الناصر) « رجعة » هى وليدة الثبات الذى سبق/يسبق التغير ، وإن كانت عناصر كبح هذا التحول تظل هى الغالبة من خلال استثمار الزحف الإسرائيلى على مصر إثر معاهدة (معسكر داود) ، واستثمار « قصة » تجلى (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق لهدم الثبات ، ويقترن بهذه الرؤية مسُّ « الشعب » فى وجدانه ومقدساته ، بعد أن كان الزحف الإسرائيلى هو السبب فى تحقيق وعى السارد ــ البطل بزمنه الفعلى ، فيدفع به إلى الرحلة والتجلى ، كما تقترن بها أيضاً جدلية التماثل بين عناصر « فشل » (الحسين) و «فشل» (جمال عبد الناصر) فى موقفهما من « المستضعفين » و «الحرب» فى (كربلاء) أو (حرب ٦٧ وبعدهما حرب أكتوبر) : فى الطرف الأول يكون جند (الحسين) من « التوابين » والمتشيعين لآل البيت فى مواجهة آل أمية ، وفى الطرف الثانى جنود (جمال عبد الناصر) هم شهداء سيناء ومازن أبو غزالة ، وابن إياس[٣٠٠] ومحمد عبيد ، وأحمد عرابى وأب السارد ــ رمزاً للطبقة المسحوقة ــ وهم قلة لا يتجاوز عددهم سبعين[٣٠١] ــ ويواجههم أصحاب وحلفاء « من خَلَفَ عبد الناصر فى حكم مصر ــ لعنه الله ــ أقبل فبقى فى الخلف جبانا كعهده فى عمره ، يدبِّر ويدفع بغيره لينفِّذ ، وفى الوقت الملائم ينجو بنفسه . كان فى عدة آلاف من الجنود ، وخدام الاحتكارات الأجنبية ، جنود يرتدون [زى] الحرب فى زمن ابن معاوية قاتل الحسين ، وجنود يرتدون الزى الخفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الأمريكية ، ومرتزقة مجهولى الهوية . وأرباب بنوك ، وأصحاب شركات المياه الغازية ، ومقاولين ، وسماسرة ، وتجار اثار » (نفس صفحة : ٢٧٦) ، يؤازرهم فى ذلك (ج. فوستر دالاس) و (مردخاى جور) و (العزيز هنرى) ــ هنرى كيسنجر ــ و (جيمى كارتر) و (ألكسندر هيج) و (رافائيل إيتان) و (أرييل شارون) و (رونالد ريجان)[٣٠٢] . وبقدر ما يتضمن هذا التشخيص المتخيل لحرب آتية مؤجلة بخوضها (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق بعد « رجعته » ــ لحظة تأزم مثقلة بنبرة سخر من انعدام التوازن والتكافؤ فى هذه الحرب ــ على عكس ما تقول به تعاليم الإيديولوجية العربية الإسلامية حول « الفئة الصغيرة » التى غلبت « الفئة الكبيرة » ــ بقدر ما يطمح (جمال الغيطانى) إلى التعبير عن « وجهة نظر » خاصة رداً على موجة الانتقاد التى تعرضت/تتعرضُ لها « الناصرية » كمذهب أوتيار سياسى ، وهذا ما يشكل أول ملمح فى المنظومة الأطروحية التى تغلف (كتاب التجليات) . ويختار (الغيطانى) لذلك صيغة سردية يستعيرها من بنية « الحكاية الشعبية » فيقدم (جمال عبد الناصر) فى شكل بطل شعبى يعود ويظهر من جديد استمراراً لمواقفه « القومية » السابقة التى اتخذها فى حياته الأولى ، ويتخذ طريقة « الدعوة السرية » لجمع أنصاره قبل خوض الحرب الحاسمة فى النهاية ؛ وهكذا يذكِّر السارد بتأميمه القناة وتحديه للاستعمار (ص ١٦٠) ، ويذكِّر بثورة الضباط الأحرار (نفس الصفحة) قبل أن يلجأ إلى نبرة تمجيدية للناصرية على لسان الضابط المكلف بحراسته بعد ظهوره فى الزمن اللاحق واعتقاله :

ص (١٤٣)/ص(١٤٤) : « . . تعرف أننى أدركت أيامك ، إننى أنتمى إلى جيل يطلق عليه اسمك ، رأيتك مرارا ولكن ليس عن قرب ، فلم يكن لمثلى أن يحلم بلقائك ، تأثرت بكلماتك وطربت للأغانى التى ذكرتك ، أنت باق ، وإن تكن هنا فهذا سوء فهم ، أنت لم يقبض عليك مختلسا وإن حاولوا اتهامك بعد موتك ، لم يقبض عليك مرتشيا وإن صرحوا بما يشوه سيرتك . . نحن لم نصدقهم ، صحيح أنك الآن أمامى ، لكن اعذرنى ليس الأمر بيدى ، إننى أؤدى واجبات وظيفتى ، لا تنس أننى حلت بينك وبينهم . . . الذين ضربوك لم يسمعوا عنك ، اسمك لم يذكر منذ زمن بعيد ، صورك لم تنشر ، تماثيلك هدمت ، كنت مصدرا للتهديد وأنت فى قبرك ، ولا تنس أننى حشتهم عنك ، لا تنس أنك فى زمن غير زمانك . . عبد الناصر ، لماذا قدمت ؟ لماذا ؟ . . » .

ولا تقل نبرة التمجيد التى يقرنها السارد بالشعب قوة عن النبرة السابقة حين تجعل (جمال عبد الناصر) لا يُرى « إلا هو » (ص ١٣) عندما يكون فى موكب ، وتجعله أيضا فى مقام الحسين (ص ١٤٤) ، و « بطلا » تاريخيا ، وقد بنى السد العالى الذى من أجله يحاكم (ص ١٥٩) و « جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولا سند » (ص ١٦٦) ، و « أنصف الضعيف من القوى والفقير من الغنى » (ص ٢٤٧) ، وهى النبرة التى تقودنا فى النهاية إلى إقامة المعادلة الأطروحية التى تحرك مضمون هذا الخطاب المنافح عن « الناصرية » على ضوء المقابلة بين (الحسين) و (معاوية) وبين (جمال عبد الناصر) و (السادات) ، بخاصة أن السارد يجعل (جمال عبد الناصر) يجىء البلد لأنه « محمى بآل البيت » (ص ١٦٦) ، ويقترن بهذا أيضا ارتباط « الأب » بـ (الحسين) من وجهة نظر الحس الشعبى الذى يجعله لا يفرق بين الولاء لكليهما على السواء ، ويدفع به إلى الخروج مع (جمال عبد الناصر) إلى (كربلاء : الحرب مع إسرائيل) لمؤازرة (الحسين) ، وتنطوى هذه المعادلة على بعد « إيديولوجى » جد متميز يتلبس بمقولة « النقد الذاتى » عندما يجعل (عبد الناصر) يعترف للأب بأنه لم « تتبعه إلا قلة » (ص ٢٥٠) ورغم أن « الأب » ــ بوصفه رمزا لهذا الحس الشعبى ــ يقول بأن « القلة أول حد الكثرة » (الصفحة نفسها) ، فإنه لا يرتفع إلى حد الطرح الجدلى لمسألة الناصرية بوصفها عقيدة سياسية ــ قومية ، فيرد سبب الفشل إلى صعوبة الزمن ، أما السارد فيعبر عن وجهة نظر شائعة عندما يقرن بين أفولها وتولى السادات : « تركت لنا خليفة السوء ، أنت الذى اخترته ، خليفتك هو الذى قوض عهدك » (ص ٢٥١) . ومثل هذا التشخيص الذى يتم لشخصية (جمال عبد الناصر) من حيث هو بطل تاريخى ــ قومى ــ سياسى ، يكاد يرتفع ليصير بطلا روحيا ــ دينيا على غرار (الحسين) ، هو الذى يجعلنا نغامر بالقول إن (كتاب التجليات)يطمح إلى تشييد خطاب هاجيوغراف ، مادام يستل من هذا الجنس الأدبى العتيق الوظيفة « التعليمية » و « التنويرية » و « التمجيدية » ، كما عبر عن ذلك (ميشيل دوسيرتو)[٣٠٣] ، ويستلهم حياة كل من (الحسين) و (جمال عبد الناصر) كبطلين روحيين من وجهة نظر « الحس الشعبى ») ، مع تقصى واستقصاء ماهو « نموذجى » Exemplaire بطريقة تقديسية تجعل حياتهما عبارة عن « شيم » و « معجزات »[٣٠٤] ، بل إن (كتاب التجليات) فوق ذلك يمزج كما يبدو بين تقديس سيرة (جمال عبد الناصر) بوصفه بطلا ، وسيرة (الحسين) بوصفه إماما . وفى هذا المزج تستوى عناصر

لماجيوغرافيا بوضوح ، فحياة (جمال) بوصفه بطلا فى « قبر » أو « ضريح » حاضرة حضورا قويا ، و « مليئة طافحة » على غرار حياة الأبطال الملحميين والدينيين الذين يكونون فى هذه الأضرحة والقبور أقوى وأكثر إشعاعا من ذى قبل ، مكسُوِّين بالمجد الجديد الذى خلعته عليهم الآلهة . . وعندما يخرجون من مخبئهم ليكشفوا عن أنفسهم للأحياء ، فإن ظهورهم يبهر(٣٠٥) » . أما مايجعل (كتاب التجليات) عملا أدبيا ذا أطروحة (أو أوطروحات) فأمر يستدعى الغوص فى مكوناته الدلالية ، وربطها بالمرسلة والخطاب الإيديولوجى فى النص وما تحيل عليه من مراجع متباينة فى القول والكتابة الروائيين و « اللغات » و « الأصوات » القائمة فى صلب الخطاب . ولعل أبسط مدخل للقول بوجود « أطروحة » ما ، هو مراعاة جانب « الواقعية » فيها من حيث التعامل مع وقائع وأحداث فعلية تدعم « الواقعى » ، فيها رغم احتفاظ المؤلف بشخصيات « حقيقية « غير » « مزورة » — إلى جانب مراعاة « التعاليم » التى تسعى إلى البرهنة عليها من خلال تبنى موقف الدفاع عن « الناصرية » نسبيا بوصفها عقيدة أو مذهباً سياسياً مادامت الرواية الأطروحة تقوم على هذا الأساس(٣٠٦) . وتتأكد أطروحية (كتاب التجليات) من هذا المنظور عندما نربط ظهورها (سنة ١٩٨٢) بمرحلة الجدال والسجال بين المثقفين حول «الناصرية» بمصر وخارج مصر فى العالم العربى سلبا وإيجابا . ورغم أنها لا تصوغ هذه الأطروحة الممكنة بصريح العبارة ، فإن هناك سمات تعين على افتراضها والتعرف عليها ، وفى مقدمتها وقوف السارد شاهد إثبات لتبرئة ذمة «الناصرية» من أخطائها «الوطنية» وموقفها من الجماهير الشعبية ، والقول بأنها — من خلال مواقف (جمال عبد الناصر) — حاولت على الأقل صيانة استقلال مصر ، وما عودة (جمال) ودعوته إلى إزالة العلم الإسرائيلى وطرد ممثل الكيان الصهيونى إلا دليل على هذه «الوطنية» (ص ١٨) . ثم السمة الثانية — التحام الخطاب الأدبى بالنبرة « التعليمية » والكشف عن «الواقعى»(٣٠٧) . ومن خلال ذلك يتضح أن السارد — وهو يلون بؤرة الحكى بنبرة تنويرية حول (الحسين) و (عبد الناصر) — يشيد محكيا تعليميا فى ربط « الناصرية » بوضعها المحلى ، وربط ذلك بالصراع والواقع الاجتماعيين ، وفى جعل فشل عبد الناصر فى حربه المتخيلة مع العدو مترتبا عن عدم الوعى بالواقع الذى ظهر فيه هو وظهرت فيه ثورة « الضباط الأحرار » ، بالإضافة إلى تكالب تحالفات خارجية أخرى فى المنطقة ، وإهمال الفاعلية الشعبية بوصفها قوة فاعلة فى الصراع رغم المؤازرة الصريحة لهذه الثورة فى حياة (جمال) الأولى . ولعل تضمين المكون السيرذاتى من خلال قصة تجلى «الأب» من شأنه أن يؤكد واقع الشعب وحقيقة « الناصرية » ؛ وذلك أن السارد حين يحيل على هذا المكون ويقرنه بطبيعة علائق الإنتاج العشائرية — الإقطاعية البدوية فى الريف المصرى ، واستيلاء الأعمام على أرض الأب وهجرة هذا الأخير إلى القاهرة ، وغيرها من المظاهر «الاجتماعية» الأخرى ، يجعل من الواقع المصرى المحلى سببا فى فشل الناصرية فى عهدها الأول . ويمثل هذا الملمح المظهر الثانى لخطاب السارد الذى يصوغ أطروحته بصدد الناصرية بشكل مزدوج التمفصل بين الشعب تجاه الناصرية ، والعكس ، هذا إلى جانب احتفاظ هذا الخطاب بعناصر الفشل الأولى من خلال الرجعة الثانية .

لقد كان من الممكن عدم الخوض فى جوانب « الأطروحة » فى (كتاب التجليات) بحكم أن هذا الجانب قد يبعدنا حتما عن « صنعة الشكل » فيها ، إلا أن ما يبرر الاحتكام إليها هو أن الشكل ذاته فى هذا العمل يصير أطروحة مادامت هذه الأخيرة هى جزء لا يتجزأ من الرؤية للعالم فى هذا العمل الأدبى ، ويؤكد هذا التماسك بين هذه المستويات كونه — (كتاب التجليات) — يستحضر « بنية تلقين » Structure d'apprentissage عندما يبنى مرسلة النص على أساس البحث والسؤال ثم الوصول إلى الحقيقة — كما بينا فى الفصل الأول فى الشكل الأول — ومن ثم ينتقل من «الجهل» إلى «المعرفة» عبر القصة — النواة والقصص المتفرغة عنها ، ويقرن ذلك بنظام خاص للدلالة من حيث تطعيم هذه القصص باللغات والأساليب والأصوات الإيديولوجية المختلفة ، واستدراج الاسم — العلم لتقوية هذه البنية التلقينية التى يظل البطل فيها — بوصفه ساردا — عاملا وحيدا ؛ أى موضوعا ومتقبِّلا فى الوقت نفسه(٣٠٨) ؛ لأنه هو الذى يتحرك فى العالم ، ويستفيد من المعرفة قبل أن يلقنها للمتقبِّل من جهة ، ثم لأنه — من جهة ثانية — يبدو كأنه يمثل نسقا أعلى super systéme من حيث الإيديولوجيا(٣٠٩) فى الفصل والتمييز وعقد التقابل والتماثل بين المذهب الشيعى «افتراضا مجاوزة» ، وبين الناصرية بوصفها فكرا شعبيا فى الدرجة الأولى ، وبين تشيع الشعب أو تناصره — من الناصرية — فى الدرجة الثانية ، وذلك إذا اعتبرنا «الأب» ممثلا لهذا التمفصل المزدوج ، هذا بالإضافة إلى وجود تقابل أساسى يغذى هذه السمات الأطروحية بين القيم «التقليدية» والقيم «التقليدية — الجديدة» اللتين خلقتهما كل من تجربة الحركة الشيعية وتجربة الناصرية ، وبين القيم «التقدمية» التى ينبغى أن يهتدى إليها المتقبل «بالتعلم» و « التلقين » ، ويمكن استخلاصها من كلتا التجربتين فى الدفاع والمناصرة والتأييد والتضحية والمواجهة والبطولة وغيرها ، واعتبارها فى النهاية قيما «زائلة» و «زائفة» تكون سببا فى احتدام التعارض مع العالم لدى السارد — البطل ، ومن ثم يتجه للبحث عن قيم «أصيلة» حقيقية فى «عالم آخر» ! فالسارد عندما يختار الرحلة ثم العودة — بإيعاز من المؤلف وتدبيره القصدى — إلى/من الماضى — الحاضر ، والحاضر — المستقبل عن طريق التجلّى يسعى إلى نشدان هذه القيم «المثالية» الضائعة فى عالم المثل ، وهو يضع تحت المحك مدى صلابة الموقف والثبات على المبدأ إن بالنسبة للقيادة والزعامة السياسية — ويشخصها (الحسين) وهو يصمد للفتك فى (كربلاء) ، و (عبد الناصر) وهو يواجه أصحاب السادات فى رجعته الثانية ، ومن هنا يتخذ صفة امتداد لفكرة «المهدى المنتظر» لدى أتباعه ولا شك — أو بالنسبة للسواد من الأمة و الشعب ممثلين فى زعماء ثورة «التوابين» ، وأنصار (عبد الناصر) فى حربه ، ابتداء من أبيه الذى أوى إليه ، حتى (عرابى) و (مازن أبو غزالة) . ويعكس هذا التوجه نوعا من الميل إلى المونولوجية عندما يتداخل النسق السردى والنسق الإيديولوجى فى (كتاب التجليات) ، ويعبران عن «وجهة نظر» المؤلف فى تبرئة ذمة «الناصرية» ومحاكمتها فى الآن نفسه . وهو يعتمد ساردا يعلم كل شىء ويتكلم «بصوت الحقيقة» كما تقول سوزان روبين سليمان(٣١٠) . وتتأكد هذه المونولوجية ، عندما نأخذ بعين الاعتبار طبيعة «الصوت الروائى» الذى يخبرنا فى هذا العمل الأدبى بالأفعال والشخصيات والظروف ، انطلاقا من الميثاق الشكلى الذى يحتويه النص وهو يقترن بالمتقبل — كما أسلفنا فى الوصف والتحليل — ويلجأ

إلى تقنية الكشف عن عناصر الكتابة وأرديتها التى ترتديها وهى تراوح بين الأشكال الفنية العتيقة ومعارضتها ، وبين الواقعى والمتخيل والمحتمل . ويتخذ الشكل فى (كتاب التجليات) من هذا المنظور معمارية تعبر عن هذه العناصر والمقومات متداخلة عندما يتجه المؤلف إلى التوسل بنمط عتيق استطيقيا فى السرد واللغة والتركيب والأسلوب يعارض فيه أشكالا كبيسة وهجينة ، ويحقق نمطا متفردا وهو يتنامى ــ من حيث بنية الجنس الأدبى المتولد ــ مع نصوص سابقة له تشده إلى التاريخ والمجتمع والثقافة والحضارة والإنسان العربى ؛ وهذا يعنى أن المؤلف يريد أن يؤكد أطروحته العامة فى أن الماضى يتكرر فى الحاضر ، ويتصور المستقبل ــ عن طريق التجلى ــ نسخة طبق الأصل لهما معا ، وبهذا يعود (كتاب التجليات) ــ بوصفه نصا « سرديا » إلى أصول أولى ويعيد إنتاج صيغها الحكائية ــ الشعبية والخرافية ، ونبراتها الأسلوبية فى السيرة الدينية والتاريخية وغيرهما ، مما يجعل نص (كتاب التجليات) يعرف سيرورة من التحول والتبدل فى كل لحظة من لحظات انبثاقه . ومن شأن هذه السمة أن تجعل الشكل لدى (الغيطانى) من خلال عمله هذا يحقق بالفعل استراتيجية التجريب لديه . وهو يرى أن خلق الأشكال الفنية الجديدة ينبغى أن يتم عبر العودة إلى الينابيع العديدة فى التراث العربى فى كتب المؤرخين وكتب الخطط والسحر والتنجيم ، وكتب الأخرويات التى تقوم على ما سيحدث فى العالم الآخر ، وكتب العجائب وأسلوب المتصوفة[٣١١] ، وهى الخلفية «النظرية» التى تؤطر كتابة «تجليات» (الغيطانى) بخاصة فى ملمح «الأجزاء المتخيلة فى أسفار التاريخ العربى ، والتى تحاول تسجيل الزمن الذى شهد خلق العالم»[٣١٢] .

٣ ــ ٣

ورغم انحياز المؤلف ـ من حيث الشكل ــ إلى ما يمكن أن ننعته مع جوليا كريستيفا J.Kristeva بتحول «الأقوال» التى يختزل إليها النص فى شكل «كل» ، فيتحقق «الإدلوجم» بوصفه تناصاً على مستوى البنية التركيبية[٣١٣] ، ورؤية إلى العالم ، فى «اختيار» نبرة أسلوبية عتيقة تعبر عن حقيقة «التجلى» ، فإن نص (كتاب التجليات) يجاور أيضا مظاهر تقنية الكتابة الروائية الحديثة عندما يعتمد عناصر الحكى العصرية كالتضمين[٣١٤] وتعدد الساردين تارة[٣١٥] ، والتكسير والإئتلاف[٣١٦] والاستذكار ، وهو كثير قد سبقت الإشارة إليه أثناء تحليل بنية القصة والخطاب ، ثم تقنية الحذف والموجز[٣١٧] . وهكذا يغلب على استراتيجية الشكل ما يثار حاليا فى مجال النقد الشعرى ونظرية الأجناس الأدبية حول «طبيعة» الجنس الأدبى فى عدم الاستقرار والثبات والاستنساخ والمعارضة والمحاكاة والمحاورة والتحوير ، كما يطرحها (موريس بلانشو) و (تودوروف) و (جنيت) ؛ وهى المسألة النظرية التى تجعلنا نتساءل بصدد (كتاب التجليات) ــ كما تساءل تودوروف : «هل من حقنا أن نطرح للنقاش جنسا من الأجناس الأدبية دون أن نكون قد درسنا (أو قرأنا على الأقل) كل الأعمال الأدبية التى تكونه ؟»[٣١٨] وهل بالإمكان القول إن (كتاب التجليات) يحقق ما قاله (موريس بلانشو) : «وحده الكتاب الذى يهم . الكتاب كما هو بعيدا عن الأجناس ، وخارج السجلات من نثر وشعر ورواية وأدب شهادة التى يرفض أن يندرج تحتها ، وينكر قدرتها فى أن تحدد له مكانه وشكله . إن كل كتاب لم يعد ينتمى إلى جنس ما ، فهو يعود فى أصله إلى الأدب وحده ، كما لو كان هذا الأخير يمتلك مقدماً الأسرار والصيغ التى تسمح وحدها فى عموميتها أن تخلع عليه ، وعلى ما يكتب حقيقة كتاب ؟»[٣١٩] .

إن (كتاب التجليات) ــ من خلال هذا الطرح ــ يحيل على أسئلة منهجية ونظرية ــ نقدية ، لا تقف عند حدود المتن الروائى لدى (الغيطانى) وحده ، وإنما تتعداه إلى المتن الروائى العربى عامة ، خاصة وأن نموذجا من قبيل هذا الإنجاز من شأنه أن يعيد مسألة « التجريب » من حيث هو موقف معرفى ــ ثقافى من الذات والآخر بصدد نظرية الرواية لا من جهة كونها إنتاجا ــ فحسب ــ يرتبط فى نشأته بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية والفكرية ، وإنما بوصفها إنتاجا ــ كذلك ــ لنصوص متعددة ترفض أن تستجيب للتصنيف والنمذجة التقليديين للأدب الروائى ، ولاتقنع بما دون «الرواية» وحولها ، كما نجد عند (حيدر حيدر) و (هانى الراهب) و (إميل حبيبى) و (مؤنس الرزاز) و (صنع الله إبراهيم) و (يوسف القعيد) و (جمال الغيطانى) وغيرهم . وهذا يعنى أن مسألة تجنيس الرواية فى العالم العربى قد أصبحت ذات خصوصية متميزة تنضاف إلى جملة الإشكاليات المطروحة حولها ، ولا تقف عند حدود التحليل السوسيولوجى والرؤيات للعالم وغيرهما ، بل تتعدى ذلك إلى البنى المورفولوجية فى التركيب والسرد واللغة (اللغات) والأسلوب (الأساليب) ، ثم إلى علاقة «إيديولوجية» التجريب بالبنى الذهنية المشتركة لدى جيل رواد الرواية العربية الجديدة عندما يقرنون بين اعتماد الشكل بوصفه رؤية للعالم ، وبين محاورة القضايا المطروحة بصدد نظرية الأجناس وشعرية الأدب الروائى . ومن قبيل ذلك ما يطبع (كتاب التجليات) وهو يستقدم مناخات عتيقة فى السرد للتعبير عن رؤية تكاد تكون « مأساوية » عندما يتقمص السارد شخصية بطل إشكالى مأزوم يعيش تعارضا بين عالمين ، ويبحث عن «الحقيقة» المطلقة فى عالم آخر غير عالمه الأرضى ، لكنه ــ رغم هذا التعارض ــ يحتفظ فى وعيه المأساوى بوفائه لهذا العالم الأرضى عن طريق «التجلى» و «الحلم» . وعلى عكس «رواية الأسرة» Le roman familial يبقى وفيا لأبيه وأمه ويحن إلى ماضيه من خلال إعادة إنتاج المكون السير ذاتى رغم أنه يعيش أزمته الحادة[٣٢٠] ، ويسعى إلى تجاوز خيبة الأمل التى منى جيل بأكمله بها ، هو جيل «الناصرية» الذى سمى السارد باسم زعيمها تيمنا كما أراد الأب[٣٢١] ، بل إنه ــ السارد ــ حين يجد نفسه محاصرا باعتقادات قد انتهت ولم تعد صالحة يلجأ إلى عالم أكثر وداعة وصفاء فى نظرة كى يحلم . ويقودنا هذا الملمح من جديد إلى طبيعة الجنس الأدبى الذى من الممكن أن يحاوره نص التجليات وهو يستثمر المكون السير ذاتى وتيمة الأب ، ويخلق نفس العلاقة التى نجدها بين الأب وابنه فى «رواية الأسرة» أو فى «الرواية الاجتماعية والنفسية» وفى «الرواية السيرية» و «رواية الأخلاق والعادات» كما تحدثت عن الأولى (مارت روبير)[٣٢٢] وعن البقية (ميخائيل باختين)[٣٢٣] ، بخاصة وأن المؤلف ــ وهو يكتب (كتاب التجليات) كان يقصد إلى عدم إلغاء أبيه[٣٢٤] . ومن هنا كانت قصة تجلى الأب تهدف إلى تحقيق التماهى ليس فقط معه ــ كما يتبين فى النص ــ وإنما مع «الناصرية» أيضا بوصف (جمال عبد الناصر) أبا روحيا للجيل الذى ينتمى إليه ، وكأنه يتطهر ويطرد من حياته كل العناصر المخزية غير المرغوب فيها .

إن (كتاب التجليات) يمكن أن يكون كل شىء مادامت « ترسيمة » بنيته المورفولوجية الشكلية التى يشتق منها تمنحه طابعه المقنع ؛ فهو يتغلف بالبطولة عندما يشحن نبرته المأساوية ، وينزع نحو التعالى والتسامى عندما يبحث عن المطلق ، ويظل واقعيا عندما ينشدّ نحو تيماته الاجتماعية التى يتحرك فيها معتمدا على الاستذكار ، ويجنح نحو العجائبى وهو يضخم «نرجسيته» فى البحث عن المعرفة ويتفلسف و«يعقلن» الأمور[325] . وهو فى هذا كله ينتقل من «لغة» إلى «لغة» ، ومن نبرة إلى أخرى ؛ مادامت « اللغة ـ كما يقول الغيطانى ـ حاله مرتبطة بالعمل الفنى نفسه ، متغيرة من عمل إلى اخر ، ولا يوجد اسلوب ثابت[326] » ، ومادام كل عمل أدبى «يغير مجموع الحدود ، وكل نموذج يغير النوع[327] » ، وكل نص يكشف عن «خصائص له مشتركة مع مجموع النصوص الأدبية ، أو مع أحد المجموعات التحتية للأدب (أى ما يطلق عليه بالتحديد الجنس الأدبى) »[328] .

الهــوامش

(١) جمال الغيطانى ـ دار الوحدة للطباعة والنشر ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٨٣ ـ ٣١٢ صفحة من الحجم المتوسط ـ قياس ١٩,٥×١٤ ـ بيروت .

(٢) باستثناء (الزينى بركات) و (وقائع حارة الزعفرانى) ونصوص أخرى قليلة ألحقت بها صفة « رواية » فإن أغلب كتابات (الغيطانى) تأتى خالية من هذه التأشيرة ، بل إن بعضها يعلن على أنه « كتاب » (أوراق شاب عاش منذ ألف عام ـ ص : ٦ ـ دار المسيرة ـ ١٩٨٠) ، وهذا ما يستدعى الوقوف ـ عند نهاية التحليل ـ عند هذا الملمح اقتداء بما طرحه ويطرحه النقد « الشعرى » المعاصر بصدد مسألة الجنس الأدبى وهوية الكتاب ، خاصة وأن (كتاب التجليات) بدوره يثير ذلك وقد جاء غفلا من هذه العنونة الموجهة .

(٣) من النصوص السردية المطولة التى يمكن اعتمادها فى استجلاء عناصر الاستنساخ كتاب (خطط الغيطانى) ـ دار المسيرة ـ ١٩٨١ ـ ٤٩٩ صفحة ، وفيه نعثر على حضور نبرة الكتب التاريخية العربية التقليدية أسلوبيا ككتاب (البيان المغرب) لابن عذارى المراكشى أو (مروج الذهب للمسعودى .

(٤) من العناصر المكونة لصنعة الشكل فى (كتاب التجليات) وارتباطها بعناصر الكشف عن لعبة الكتابة عنصر التركيز على المتقبل وعلى « الوظيفة الإفهامية » ـ كما عند جاكبسون ـ اللذين يبني عليهما (الغيطانى) ميثاق القراءة والكتابة ابتداء من صفحة (٨١) : « فتَعَلَّمْ » حيث يتم التأكيد على التواصل ، وسيأتى ذكر ذلك بالتفصيل فيما بعد .

(٥) خطاب الرواية ـ يوف/كتابة ـ منشورات ١٩٨٠ ـ انظر المقدمة من ص (٢١) إلى ص (٣٤) .

(٦) (كتاب التجليات) ـ م.م ـ ص (٦) .

(٧) يلى هذا المقطع السابق المستشهد به ما يؤكد بحث المؤلف عن نوع من التماهى بينه وبين السارد : « . . . وفجأة عند ساعة يتقرر فيها الفجر ، صاح بى الهاتف الخفى . . ياجمال » ص (٦) .

(٨) هناك عدة أمثلة ، ونكتفى ببعضها فقط كقوله :
ص ٤٢ : « . . أصبحت عيناً ، أصبحت سمعاً ، فرأيت بكلٍّ ، لم تقيدنى الجهات . . . » .
ص ٥٢ : « إنى مسلم إليك ذاتى . . » .
ص ٧٧ : « . . رأيت نفسى ، وكنت أدرى أننى الواقف فى مجال رؤيتى ، رأيت ما فوقى وما تحتى . . » .
ص ٩٥ : « . . لذت بحبيبى لكنه شغل عنى بالنظر إلى جهة لا أقدر على تحديدها » .
ص ١٧٧ : « صرتُ بصراً كلى . . . » .

(٩) موقف النجم (ص : ٢٧٣/٢٦٦) ـ موقف الشدة (٢٨٠/٢٧٤) ـ موقف الجمع (٣١٢/٢٩١) .

(١٠) هناك أمثلة كثيرة ، منها :
ص ٢٢ : « . . وطئتها أقدام لم أرها . . . » .
ص ٢٤ : « . . فجأة رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء . . . » .
ص ٥٩ : « وفيها إيحاء بالرحيل إلى العالم الآخر لمقابلة الموتى » .
ص ٦٧ : « ذات الحجر الذى حدثنى عن موضعه . . . بينما الحجر يكرر برتابة : « توسدنى أبوك » .

ص ٧٨ : « لا أدرى كم انقضى ، غير أنى سمعت الأسماك والحيتان والأصداف والشعاب وسائر مخلوقات البحر تستجير منه وتستغيث . . . » .

ص ٨١ : « . . . سمعت نداءات الأغصان ، وحوارات الأحجار ، وهسهسات النجوم ، ولغيات الندى ، ولهجات الرياح ، وصريخ النيازك ، واستغاثات الشهب ، وأنين الذرة عند انشطارها ، وأصداء تمدد الكون النائى ، كنت أفهم ما يلفظ وما يقال . . . » .

(١١) قوله مثلا : « . . . كلمتنى نخلة نضرة ، سخية الطرح ، قالت إنها مدينة بوجودها واهتزازها اللطيف واخضرار سعفها إلى أبى ، لم يكن ممكنا أن توجد لولا دفنه لنواة بعد أن أكل بلحة » ص (١٠٤) ــ التجليات . انظر أيضا ص (١٠٩) و (١٢٠) .

(١٢) يبدأ المقطع السابق بقوله : « رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودونت . . . » ، ص (٦) ، وقبله ينفتح الاستهلال بنفس الحافز : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » (ص ٥) .

(١٣) لسان العرب ــ المجلد (١٤) ــ مادة « جلا » من ص (١٤٩) إلى ص (١٥٣) ، وفيه أن « جلا » بمعنى « كشف وأوضح » (ص ١٥٠) و « تجلى بمعنى » ظهر وبان . . . وتجلى الشىء انكشف ، وتجليت الشىء : نظرت إليه » (ص ١٥١) و « قال سيبويه : جلا فعل ماض ، كأنه بمعنى جلا الأمور أى أوضحها وكشفها » (ص ١٥٢) ــ ومن المعانى التى تقارب وتقرب الرحلة والسفر قوله : « جلا القوم عن أوطانهم يجلون وأجلوا إذا خرجوا من بلد إلى بلد » و « الجلاء بمعنى الخروج عن البلد » (ص ١٤٩) . وكلها معان تفرض نفسها فى إدراك خلفية العنوان وإيجاد سيميولوجية له تشترك فيها كل عناصر الكشف بمعناه الصوفى ، والتحرى بوصفها كرامة وعناصر البحث عن الحقيقة والأسرار وتحديدهما وعناصر « الخروج » والعودة والرحلة والتنقل .

(١٤) ونعنى بذلك ورود لفظة « التجلى » ومشتقاتها بعدة حمولات منها « المكاشفة الصوفية » و « الحلول » و « السفر » بوصفها كرامة وخوارق ، ومنها « التجلى » بمعنى « الفعل الروائى » أو « الحدث الدرامى » ، وسيرد توضيح ذلك فيما بعد .

(١٥) مثلا : « رجعت بعد فراقى للأهل والوطن ، بعد أن قطعت اليباب ، واخترقت الحجب ، وتساقطت أمامى كل الحواجز التى لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية ، وأنا مفطور على الرحيل الأبدى فلا استيطان لى أصلا أبدا » (ص ٥ ، ٦) .

(١٦) إلى جانب ذكر الحسين بن على بن أبى طالب ، وذكر أخيه الحسن يرد ذكر السيدة رقية والسيدة سكينة والسيدة نفيسة (ص ٢١٤) ، وذكر زعماء حركة « التوابين » الذين ناصروا آل على فى محنتهم . انظر بصدد « التوابين » كتاب « الكامل » لابن الأثير ــ المجلد الرابع ــ ص ١٧٥/ص ١٨٩ ، أما ما ورد من أسماء وشخصيات من التاريخ المعاصر فنكتفى بالإحالة على فعل « موقف الشدة » (ص ٢٧٤/ص ٢٩٠) .

(١٧) ص (٢١) : « حال بينى وبينه الحاجز اللامرئى ، حوله بساط من سندس أخضر ، وفى السماء ألوان لا أسماء لها فى لغات دنيانا . . . » ، من (تجلى [كذا] مغربى) .

(١٨) مادة « هاجيوغرافيا » L'hagioraphie :

(أ) فى موسوعة « أونيفرساليس » Universalis ــ المجلد (٨) . (ص ٢٠٧/ص ٢٠٩) .

(ب) فى قاموس « Le petit robest » ص (٨٢١)/(٨٢٢) .

(جـ) المفصل ــ ص (٥٠٥)

(١٩) نفس القاموس والموسوعة ثم « كتابة التاريخ » L'écriture de l'histoire ــ ميشيل دوسيرتو ــ M.De Certeau ــ جاليمار ــ ٧٥ ــ ص (٢٧٤) .

(٢٠) جاك فونتين J. Fontaine ــ نقلا عن المرجع السابق « كتابة التاريخ » ــ ص (٢٧٥) .

(٢١) شعرية دوستويفسكى ــ سوى ــ ١٩٧٠ ــ ص : (١٤٥)/ص (٢٧٥) .

(٢٢) نفسه ص (١٤٩) .

(٢٣) انظر مثلا « التوابع والزوابع » ــ لابن شهيد ــ تحقيق : بطرس البستانى ــ مكتبة صادر ــ بيروت .

(٢٤) مثال ذلك استرجاع السارد لطفولته وأخبار أبيه عندما كان صغيرا يرافقه فى زيارة المدينة .

(٢٥) ومن ذلك : « الشرح » و « الوصل » و « الفصل » و « الزمزمة » و « الإبدال » و « التلقين » و « الدرس » و « اللطيفة » و « الدقيقة » و « الرقيقة » و « الواقعة » . . . الخ .

(٢٦) « . . . بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك تجلى لى أبى فى اللامكان . . » ص (١١) ــ كتاب التجليات .

(٢٧) « . . . رأيت جمال عبد الناصر ، المكان محدد والزمان معين ، رأيته فى مكان الدقى . . . » ــ ص ١٣ ، نفسه .

(٢٨) « . . . فى الوسط تجلت لى رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذى ينمو على حواف أوراق الزهر ، إلى يسارها الحسين ، إلى يمينها الحسن . . . » (ص ٤٢) ــ نفسه .

(٢٩) وهذا ما دفع بنا إلى تصور علاقة تكوينية خاصة فى توليد القصة بينهما ، كما تمثل ذلك ترسيمة غائيتها التى وضعناها فى التشخيص ــ (ترسيمة رقم : ١) ــ وذلك لأنها علاقة مستقلة وظيفيا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الطابع التخيلى للقصة فى (كتاب التجليات) ، فرمزنا لها بعلامة (ج) مقابل علامة (ب) التى هى أساسية ، ولا تتداخلان بنيويا إلا عندما يغلب المكون السيرذاتى فى التوليد ، لكن هذا لا يمنع من وجود تكامل بينهما داخل نسق (أ) ، بعبارة أخرى فإن أ = ب + ج

(٣٠) ص ٦ وص ٧ ــ التجليات ــ نفسه .

(٣١) أى عندما يتذكر السارد ــ ومعه المؤلف ــ ولادته وصباه وطفولته وشبابه ورجولته ، أو يتذكر نزهاته وأخوته مع أبيه ، أو زيارته لمشهد الحسين ومقام السيدة ، أو يتذكر أمه وجده وجدته وأخواله وأعمامه ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، نحيل فيها مثلا على ص ٥٩ : « . . . رأيت نفسى مولودا . . » ، ص ٦١ : « تقول أمى : اكتبوا إلى أحمد ليختار اسما غيرّ اسم عبد الرؤوف . . . » ، ص ٦٥ : « . . . مبروك جاءك ولد . . . أرى عينى تحدقان إلى ابنى المولود » ، ص ٥٩ : « . . . أبى طفلا يحبو » ، ص ٨٦ : « فرأيت عمرى فى حدود الثانية عشرة » ، ص ٨٥ : « رأيتنى أمشى مع خالى . . . »

(٣٢) يمكن تشخيص ذلك وفق الشكل التالى :

١- النص الأول : الافتتاحية (من ص (٥) إلى ص (٨)) .

٢- النص الثانى : التجليات الأولى (من ص (٩) إلى ص (١٧٤)) ، وتتفرع إلى :

(أ) تجليات الفراق : (من ص (١١) إلى ص (٢٦)) ، وهى ثمانية عشر مقطعا .

(ب) التجليات الديوانية (من ص (٢٧) إلى ص (٤٦)) ، وهى اثنا عشر مقطعا .

(جـ) تجليات الأسفار : (من ص ٤٧) إلى ص (١٧٤)) ، وهى :

○ السفر الأول : سفر الميلاد : (من ص (٤٩) إلى ص (٧٠)) ، وهى خمسة عشر مقطعا .

○ أسفار الغربة : (من ص : (٧١) إلى ص : (١٧٤)) ، وهى خمسة وأربعون مقطعا .

٣- النص الثالث : المواقف : (من ص (١٧٥) إلى ص (٣١٢)) ، ويتفرع بدوره إلى عدة نصوص سيتم التركيز عليها فى التحليل .

(٣٣) ومما يؤكد هذه الرمزية قوله فى الاستهلال مثلا : « . . . لم يكن رحيلى إلا بحثا عنى ، ولم تكن هجرتى إلا منى وفىّ وإلىّ » ص (٥) ، وقوله : « . . . وأنا مفطور على الرحيل الأبدى . . . » (ص ٦) ، وقوله : « . . . لانزال فى سفر دائم منذ نشأة أصولنا إلى مالا نهاية له . . . » ص (٦٣) .

(٣٤) ص (٣١) ــ التجليات . ويعكس هذا ــ مرة أخرى ــ « ميثاق التواصلية » بين السارد والمتقبل على أساس التذكير الذى قد نجده فى بعض الأجناس الأدبية « الشعبية » و « الكلام اليومى » ، (قلت/اسمع ياهذا/الخ . . .) .

(٣٥) وهى :

- ص (١١) : « تجلى ساطع » و « تجلى التمام » .
- ص (١٢) : « شرح ذلك التجلى » .
- ص (١٣) : « تجلى خاطف » و « تجلى المستحيل » .
- ص (١٥) : « تجلى الأمانى » و « تجلى الانتصار » .
- ص (١٧) : « تجلى يقينى » .
- ص (١٨) : « تجلى المحاولة » .
- ص (١٩) : « ترتيل » و « تجلى الكدد » .

- ص (٢١) : « تجلى (كذا) مغربى » .
- ص (٢٢) : « شرح » و « تجلى الأرض والزمان المتغير » .
- ص (٢٣) : « تجلى غامض » .
- ص (٢٤) : « تجلى الحزن » و « تجلى الشهيد » .
- ص (٢٦) : « شرح » .
- ص (٢٩) : « بحر البداية » .

(٣٦) انظر هامش (٨)

(٣٧) انظر الاستهلال ــ ص (٥) : « كدت أصل إلى أصلى ، كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور والليل والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى والرجع والصدى والغايات . . . رجعت » الخ .

(٣٨) انظر الرسم (١) .

(٣٩) « ص (٣٣) : « قيل لى أن المطلب وعر والمبغى عسير ، لكن طريقك ليس بمسدود وعليك بالديوان . . قلت : أى ديوان ؟ قيل لى : لا تكن عجولا » ، ص (٤١) : « الديوان مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى ، منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر ، وتتحدد الاتجاهات الرئيسية . . . » الخ ، ص ٤٢ : (مشهد استقبال السارد بالديوان ، ووقوفه بين يدى رئيسته وبين يدى الحسين والحسن) .

(٤٠) ويمكن تشخيصها كالتالى : . . . عودة السارد← الحيرة (= التجليب الديوانية) ←زيارة قبر الأب ← طلب الحضرة والاتصال ← الهداية ← مقابلة الحسين (الدليل) ← . . .

(٤١) كتوحد الأب وجمال عبد الناصر مثلا : « . . . سمعت صوت أبى ، لكنى كنت أعى أنه لعبد الناصر ، عبد الناصر يتكلم بصوت أبى » ص (١١٢) ، « . . . رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر . . . » ص ١٣٦ ، « . . أمامى عبد الناصر والحضور لأبى . . . » ص (١٤٢) .

(٤٢) « . . . يسألنى عن المسافة المتبقية إلى طهطا . يسألنى ورفيق رحلته بعيد عنا » ، ص (١٧٠) .

(٤٣) راعينا فى معيار تراتبية هذا التجلى نسق نظام الحكى ذاته الذى يبدأ بتجلى الأب ثم تجلى جمال عبد الناصر فتجلى الحسين بعد ذلك .

(٤٤) تكاد تقترب من خمسين مرة سواء فى الشق الأول من الكتاب ــ التجليات ــ أو الثانى ــ المواقف ــ وسيأتى تفصيل ذلك .

(٤٥) ص (١١) : « . . . بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك تجلى لى أبى . . . » .

(٤٦) ص (٥١) : « . . طريق أبى فى الحياة غريب ، وطريقى فى طريق أبى غريب » .

(٤٧) ص (١٣) : « والدك . . . تعيش أنت » .

(٤٨) ص (١٢) : « من شرفة البيت أطل ، لوحت بيدى فرد . . وعند ناصية الشارع استدرت فرأيت ملامحه ترنو . . . » .

(٤٩) ص (٥٥) : « أبى عمره دقائق ، مغمض العينين ، منبعج الرأس ، تخرج به المرأة القصيرة إلى المندرة . . . تجىء به إلى والد والدى . . . » .

(٥٠) « تجلت لى قريتنا فى أقصى الصعيد ، تجلت فى الألوان . . . » ــ ص (١٢) .

(٥١) ص ٧٣ : « تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو . . . » .

(٥٢) ص ٨٤ : « . . . رأيت أبى طفلا ، قدرت أنه ابن عامين . . . » .

(٥٣) ص ١٠٧ « . . . عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . . » .

(٥٤) ص ٨٥ : « . . . حدثتنى عن موت جدى وتيتم أبى ، وطمع عمه . . وتخطيطه التراب بعود قش ، وتفكيره فى الأرض التى ورثها . . . » .

(٥٥) ص ١٠٥ : « (حديث النخلة مع السارد) .

(٥٦) ص ١٠٤/١٠٣ ــ التجليات .

(٥٧) ابتداء من (تجليات الأسفار/تجليات الغربة ــ «ما كان ، وما سيكون») ــ ص ١٣٠ .

(٥٨) ص (١٣٠) : « . . وصلت إليه وهو صبى عند أهل أمه ، لا يقيم فى بيت واحد ، ولا يأكل من ماعون بعينه ، بدا لى هادئا ، غريبا ، واليتيم غريب كما عرفت بعد مدى طويل» .

(٥٩) «رأيته ينام تحت سقف بيت رجل سقاء . . كان ينقل الماء إلى بيوت عديدة ، ورأيته يمشى متثاقلا ، يمسك فم القربة بيده الصغيرة ، يلهث عند صعوده أراضى تميل إلى ارتفاع ، يطرق باب بيت كبير ، يدخل يفرغ الماء فى الزير ، لا ينظر حوله ، هكذا يجب أن يكون السقاء حتى لو كان صبيا صغيرا . .» (ص ١٣٠)/(١٣١) تجليات .

(٦٠) « . . رأيته فى بيت رجل آخر من أقاربه ، ولم أعرف درجة قرابته ، ولم أر لحظة انتقاله من بيت السقاء ، هذا الرجل تخصص فى جنى ثمار النخيل ، رأيت أبى يربط خصره بحبل ، يتسلق الجذوع ، يقطف البلح ، فى الليل يرقد فوق فراش من القش ، فى الليل يجض ، فى الليل يتقلب . . فى بيت الرجل لم يشعر أبى براحة ، كان للرجل أولاد عديدون لم يتركوا أبى فى حاله . . ثم رأيته يعمل فى ماكينة الطحين ، يعبىء الأجولة بالدقيق ، رأيته يلتقط دودة القطن والشمس شديدة الوطأة ، رأيته يسوق قطيع ماعز يقوده باتجاه الترعة . .» ص (١٣٢) ص (١٣٣) .

(٦١) « . . تتبدل أنفاسى فأرى خروج أبى من البلدة ، من قريته ، من موضعه الأول وأيامه الأولى ، يمشى مع مثيل له فى العمر اسمه عمر ، يسعيان باتجاه الجسر ، يولى أبى ظهره للبيوت ، يودع دنيا ويستقبل دنيا . .» ص (١٦٧) .
- . . رأيت أبى يدمع عند الجسر . . فى ليلة طقت الفكرة فى رأسه فخشيها وأرجف خيفة منها ، شجعه وقوى قلبه رجل طيب اسمه محمد على» ص (١٦٨) .

(٦٢) ص (١٦٩) « . . عرفت ان أبى ضاق بالدنيا حتى بدت له حينا أضيق من «ثقب إبرة » . .» .

(٦٣) ص (١٦٩) « . . سيتعلم ، سيعرف الحرف من الحرف ، سيفسر الكلم ، وسيقرأ القرآن والأحاديث والتفاسير ، سيتلو ويكتب ، ويتفقه ، سيعرف الدنيا ، فالجهل عماء» .

(٦٤) ص (١٧٢) : «عدت إلى أبى ، هفهفت حوله وهو يركب مع صاحبه عربة بضاعة فى قطار بطىء يتجه إلى مصر» .

(٦٥) ص ١٧٧ : « . . رأيت طائرا لا عهد لى بمثله فى طيور الدنيا . قُدَّ من ضوء وطيف . . أما رأسه فرأس بشرية ، وجهه آدمى . . «وقد كان السارد قبل ذلك قد استدرج ما يمهد لهذا الفانطازى ما يوحى بوروده فيما بعد فى عدة مقاطع سابقة من قسم (التجليات) . وسنحاول الكشف على ذلك فى ختام هذه المقاربة الوصفية التحليلية .

(٦٦) ــ ص (١٨١) .

(٦٧) ص (١٨٣) « . . يسرع فى اتجاه النهر ممسكا بقربة جلدية بنية اللون . . القربة التى سيحملها فى صباه الآتى عندما سيعمل سقاء ينقل الماء إلى من سيأوونه زمنا . .» .

(٦٨) ص ١٨٣/١٨٢ : « . . أبى . . ولم يلتفت إلى ، زدت من ركضى حتى جاورته ، ثم سبقته وملت بوجهى لأرى وجهه لأتملى وأتحقق . . تعال إلى النهر . .» .

(٦٩) خاصة زيارته للسارد ابنه « . . فى مرات زياراته القليلة لبيتى بعد زواجى كان يجىء ولا يطيل المكوث» . ص (١٨٥) .

(٧٠) « . . ولكن اعى فى خضم لحمتى جلوسه الهادىء المستكين الخجول ، ونظره إلى محمد ولدى ، ومداعبته له بحذر . . سألته : هل يشبهنى محمد فى طفولتى . . قال : نعم يشبهك ، ثم صار يردد ذلك فى كل مرة يزورنا فيها . .» ص (١٨٥) ، « . . كان عمرى ثلاث سنوات ، نسكن فى غرفة وحيدة فوق سطح بيت من خمسة طوابق . .» ص (١٨٦) ، « . . أمى ترتدى جلبابا أبيض ، عفية شابة . لم تنل منها الأيام بعد ، تساعد أبى فى نصب سرير حديدى أسود القوائم . . . فى ركن الحجرة فوق قطعة قماش ملون يرقد إسماعيل أخى ، ابن شهور وربما ابن أسابيع . . » (ص (١٨٩) .

(٧١) صفحات : (١٩٠) و (١٩١) و (١٩٢) ، وفيها يتذكر السارد خروجه مع أبيه وأخيه للنزهة وزيارة المتحف الزراعى والوزارة . وهذه المرة يأتى الاستذكار مقرونا باستدراج عجائبى من طينة أخرى هو استحضار مناخ كربلاء ومشاركة الأب والسارد فيها . (انظر ص ١٩٦/١٩٥) .

(٧٢) ابتداء من صفحات (٢٠٩) و (٢١٠) و (٢١١) و (٢١٢) و (٢١٣) .

(٧٣) ص ٢١٦ ومابعدها .

(٧٤) « . . رأيته يتقدم من عربة لنقل الموتى ، تقف فى شارع جانبى بمدينة طهطا ، ابتهجت ، هذا هو أبى الذى رأيته راحلا عن البلدة كما رأيته فى أسفار الغربة . .» ص ٢٢٢/٢٢١ ، ومن خلالها «نصحح» ــ بوصفنا متقبلين ــ ما كنا قد علمناه من سفر للأب فى عربة للقطار (انظر الهامش) (٣٩)/وص ١٧٢ من التجليات .

(٧٥) وفى هذا المقطع يتقمص السارد شخصية الأب ويحل محله ، ويستبدل ضمير الغائب بضمير المتكلم .

(٧٦) « . . عند هذا الحد انتهى الكشف ، أغمض أبى عينيه نائما ، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه ، أو الاطلاع على مكنوناتها ، انتهى الكشف وعندى ألم عظيم . آخر صور ترد عليه قبل نومه ، قبل انحلال يقظته ، رؤى قوامها بيت ، فيه امرأة وأطفال ، وباب يغلق عليهم معه ، ورائحة طعام تنتظره بعد رجوعه من عمل لم يتضح لـه [كذا] . . » ص (٢٤٤)

(٧٧) صفحات (٣١٠) و (٣١١) و (٣١٢) .

(٧٨) « . . رأيت جمال عبد الناصر ، المكان المحدد ، والزمان معين ، رأيته فى ميدان الدقى ، أول الثمانينيات . . أقف فوق الرصيف . مر أمامى . بدا قريبا جدا منى خيل إلى أنه رمقنى من خلف زجاج سيارته . . نرقب الدراجات النارية ، وسيارة الحرس ، ثم عربة المصورين ، ثم يهل على المحتشدين ، بفوديه مشيب ، تحيطه لمعة ، فلاترى إلا هو . .) ص (١٣)

(٧٩) ويتضح فى تقديم صورة حية أقرب ما تكون من «التقرير الصحفى» عن كل عناصر الاحتفال وإن كانت موجزة ومقتضبة .

(٨٠) ويتضح فى استعادة ما اختزلته ذاكرة السارد وهو طفل عن مشاهدة «الرئيس» برفقة أبيه وأخيه : «فى تلك السنوات كان أبى يحمل أخى الأصغر ، ثم يطاول بعنقه الواقفين . . » ص (١٣) .

(٨١) وتعكسه قرينة التجلى التى تجعل الوحدة الحكائية كلها مستنبتة فى الواقعى والمتخيل دفعة واحدة إضافة إلى قوله : «فى هذا التجلى رأيته بلا حرس» ، (ص١٣) .

(٨٢) « . . فثمة ما أراه من عصر مضى ، وشىء آخر أراه لكنه زمن لم يحن حينه بعد ، والزمانان متجاوران ، وأنا بين البينين ، لا يمكننى أن أدرك فى أى زمن منها أعيش ، وحتى لا يقع اضطراب ، ولا يحدث شتات ، فأنا حريص عليك أيها المطلع اللبيب ، أذن لى إمام المجاهدين بشرح موجز بسيط فمن ذلك أقول إننى جئت زمن أبى القديم ، جئته وأنا رجل تجاوز الخامسة والأربعين ، وهذا عمر لم أبلغه عند بدء تدوينى لتلك التجليات ، سواء فى التدوين الأول الذى مزقته ، أو التدوين الثانى الذى لم يفته بعد . . » ص (٢٣٤) .

(٨٣) أساسه الاتفاق على التصرف فى سيرة حياة الأب عبر عنه السارد فى (كتاب التجليات) وفق أحد مقومات الكشف عن قانون السرد من خلال النص ذاته : « . . أبى فى شرفة الطابق الثالث . ملامحه تروأغنى ، فأراه طفلا شابا ثم هرما ، ثم تتداخل مراحل العمر . . » ص ٧٧ ــ التجليات .

(٨٤) « . . تجلى لى عبد الناصر ثانية وبدا غاضبا ، لكنه يفعل . أمر بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته (كذا) من فضاء القاهرة . أمر بالقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين فى الديار من سفير وأعضاء سفارة ومندوبين وممثلى هيئات وجواسيس . . » . ص (١٨) ــ من (تجلى المحاولة) .

(٨٥) انظر قسم «المواقف» من (كتاب التجليات) ، وما يتخلل ذلك من إحالات تمجيدية لشخصية (جمال عبد الناصر) ، وموقفه من الاستعمار الأوربى بعد تاميم القناة ، ثم بنائه السد ، وهذا ما سنعمل على توضيحه فى مناقشة الكتاب فى نهاية التحليل لبيان سمات «الأطروحة» فيه من حيث هى فكر سياسى وشعبى ووطنى .

(٨٦) انظر كتاب (الرواية ذات الأطروحة) ــ سوزان روبين سليمان ــ بوف/كتابة ــ ١٩٨٣ .

(٨٧) « . . .بان لى عبد الناصر ، وعرفت أنه فى هجاج مروع ، وأنه يقاسى محنا جمة ، وأنه مطلوب وأنهم جادون فى أثره ، وأنه يسعى إلى الاختفاء ، وما من معين . إنه مهجور من صحبه ، من العصر الذى صال فيه وجال . . » (ص ٢٤٤) ــ التجليات .

(٨٨) ص ٢٤٥/ص ٢٤٦ ــ التجليات .

(٨٩) ص ٢٤٩/ص ٢٥٠ ــ التجليات .

(٩٠) « . . ينزع الضابط العصابة عن عينى عبد الناصر ، يفك قيد يديه ، يشير إلى المقعد القصير بلا مسند ، يجلس إلى المكتب . . » ص (١٤٣) ــ التجليات .

(٩١) « . . لماذا ظهرت ؟ لماذا جئت ؟ إلى من تحدثت فى ميدان الدقى ، هل دفعتك دولة أجنبية ؟ هل تقف وراءك جهة ما ؟ ص (٤٦) ــ التجليات . و« . . . لماذا تجمع الناس حولك ؟ لماذا أحاطوا بك ؟ من أخبرهم بظهورك ؟» . (الصفحة نفسها) و« . . لماذا هاجمت أصحابنا ، لماذا حرضت على تنكيس أعلامهم ؟ . . » ــ ص (١٤٧) ــ التجليات .

(٩٢) ــ ص (١٥٩)/ص (١٦٠) ــ التجليات .

(٩٣) ابتداء من (موقف : الشدة ــ ص ٢٧٤) .

(٩٤) « . . ولما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه ، وبعد صلاة الغداة قام خطيبا فى جمعه ، فقال بصوت حزين ، ونبرات ثكلى ، ذكرتنى بظهوره ليلة الثامن من يونية ، وكانت مساء خميس ، وإعلانه الهزيمة ثم التنحى ، ها هو يبدأ فيقول : «إن الله أذن فى فراقنا هذا اليوم فعليكم بالصبر واحتمال الشدة . . » (ص ٢٤٦) ــ التجليات .

(٩٥) « . . ثم صفهم للحرب فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل . وخيل إلى أنهم دون ذلك . جعل مازنا فى الميمنة ، وحسين صاحب خالد فى الميسرة ، وأعطى رايته لأبى ، ثم أمر بحطب وقصب . . » ص (٢٧٦) .

(٩٦) « . . ثم حمل جيمى كارتر فى جمع من أصحابه على أصحاب عبد الناصر ، فتصدى لهم أحمد عرابى ، فكشفوهم وقتلوا منهم ألكسندر هيج ، وقتل ثمانية من أصحاب عبد الناصر بينهم أحمد عرابى» (ص ٢٨٦) ، و« . . تحاملوا عليه من كل جانب . ضربه الجنرال آرييل شارون على كتفه الأيمن ، وضربه جون فوستر دلاس على كتفه الأيسر ، وضربه رونالد ريجان على عاتقه ثم انتزع مناحيم بيجين الرمح فطعنه فى بوانى صدره . ورماه جيرالد فورد بسهم ، فوقع فى نحره . . » ص (٢٨٧) .

(٩٧) انظر كتاب (الكامل) ــ الجزء الرابع ــ ابتداء من ص : ١٧٥ ــ ط . صادر ــ بيروت . ومن هؤلاء التوابين أغلب الأسماء ــ العلم المذكورة فى (كتاب التجليات) ضمن قصة تجلى (الحسين) .

(٩٨) انظر كتاب (نص الرواية) ــ جوليا كريستيفا ــ منشورات (موتون) ــ ٧١ . ص ١٢ ، وتعنى به : «تحديد خصوصية مختلف الأنظمة النصية بموقعتها ضمن النص العام (الثقافة) التى تشكل جزءا منها . . والوحدة الإيديولوجية هى تقاطع تنظيم نص (ممارسة سيميولوجية سيميائية) ما مع الأقوال (المقطوعات) التى تستوعبها فى فضائها أو التى تحيل عليها فى فضاء النصوص الخارجية . والإدلوجم هو الوظيفة التناصية التى يمكن أن نقرأها وقد (اتخذت صورتها المادية) فى مختلف مظاهر بنية كل نص ، والتى تمتد على طول مساره مع إعطائه إحداثياته التاريخية والاجتماعية . . والعنصر الإيدلوجى (الإدلوجم) هو البؤرة التى تهتدى فيه العقلانية المدركة إلى تحول الأقوال (التى يختزل إليها النص) فى شكل «كل» (أى النص) .

(٩٩) ومما يؤكد هذه الفرضية قول السارد فى (موقف : الشدة) : «ها أنا أسمع وأرى ، ولا أفعل ولا أقدر ، هذا حبيب (كناية عن جمال عبد الناصر) اكتملت دورته ، تجرعت الغصص ، فغمرنى حال دونى ودون الرسم عندى ، ينتابنى ضيق ، يلف ما تبقى منى ، غائب وستطول غيبته عنى ، فلا وعوده ستردد فى سمعى ، ولا صوته سيصرف عنى ترحا ، ولا ظهوره سيلوح لى ، وعندما تتردد سيرته سنقول ، كان هنا يسعى ، وكان هنا يخطب ، وكان هنا يلوح ، وكان هنا يعد . . » ص (٢٨٨) ــ التجليات .

(١٠٠) انظر كتاب (نص الرواية) كريستيفا ــ ص ٧١ ــ نص مذكور ــ مرجع مذكور .

(١٠١) ص (٦) ــ ص (٧) ــ (ص ٨) : « . . أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ورفيق تجلياتى وملاذ همومى ومقيل عثراتى ، إمامى الحسين سيد الشهداء . . أذن سيد الشهداء . . فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت ، فكان هذا الكتاب الذى يحوى تجلياتى وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى . . » ص (١٦) : « . . قال دليل : لماذا تقرأون ثم تنسون ؟ هل نسيتم أن عدة ممالك قامت هنا تحت علامة الصليب ، واستمرت ما يقرب من قرنين ، جيوش ، وخيول بريد ، ونظم ، وأجهزة دعاية ، وأمراء وأتباع ، وفرسان الداوية ثم زال هذا كله » .

(١٠٢) انظر الشكل الأول ــ الفصل الأول : هاجس البحث والسؤال والوصول إلى الحقيقة .

(١٠٣) ومما يؤكد هذه «الإشكالية» تواتره منذ الاستهلال (ص ٥/٦/٧/٨) والإيحاء بانهيار القيم من خلال قصة تجلى الأب ، وقصة تجلى عبد الناصر ، ثم بحثه عن قيم جديدة يستحضر لأجلها ــ ص (٢٣٤) أيضا ــ قصة (الحسين) وثورة «التوابين» بوصفها بديلا ، وتلك إحدى سمات المنظومة الأطروحية كما سنرى .

(١٠٤) « . . لما أطلت التأمل والنظر فى الحول ، والعصر والدهر والثوانى . . لما تغيرت الأحوال المحدقة بى . . عقدت العزم على أن أرى ما لم يره بشر ، وأن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان ، أن أتجلى وأتجلى ثم أتجلى ، وضعت

نصيحة شيخى ابن إياس كحلقة فى أذنى عندما قال : تجل وتجل ، إن النائم يرى ما لم يره اليقظان ، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت إلى بحر البداية ص (٢٩) ، ص (٣٠) ـ التجليات .

(١٠٥) ص (٤٤) ص (٥٥) : فى الديوان (ص ٤١) ـ ثم انظر كذلك ص (٩٦) من (نشوء الحيرة)

(١٠٦) خاصة وأن السارد نفسه ينطوى على هذه «العجائبية» ، فهو « متحرك وساكن » (ص٥) ، وهو «مفطور على الرحيل الأبدى » (ص٦) ، و« يسرى فى النور » (ص ١٥) ، و« لا يرعبه لمس ، ولكنه يخيل إليه أنه محمول ، ويطفو » (ص ٤٠) ، ويقول أيضا : «عرفت أنه ما من أحد يمكنه رؤيتى أو الإصغاء إلى (ص٥٣) « أراه ولا يرانى » (ص٧٣) الخ .

(١٠٧) ص (٢٢) ـ التجليات .

(١٠٨) ص (٢٤) ـ التجليات .

(١٠٩) ص (٤٠) ـ التجليات .

(١١٠) ص (٤٥) ـ التجليات .

(١١١) ص (٥١) ـ التجليات . «احتوانى صريع كربلاء . . »

(١١٢) ص/ (٥٢) ـ التجليات . «إننى مسلم إليك ذاتى ـ لكننى تواق إلى لحظة الميلاد . . » .

(١١٣) ص (٥٥) ص (٥٦) ـ من مقطع (إطلالة) .

(١١٤) ص (٥٦) ـ التجليات ـ «سكتت بقعة الأرض» ، «قالت إن أبى لامسها مرة واحدة ولم تتكرر . . » .

(١١٥) ص (٨٥) ـ التجليات . «حدثتنى نخلة أبى : لك عودة إلى كربلاء ، حدثتنى عن موت جدى ، وتيتم أبى . . » .

(١١٦) ص (٩٦) ـ التجليات : أخبرنى نجم قصى أننى مقبل على لحظات سيستعيدها أبى . . » .

(١١٧) ص (٨١) ـ من (سفر الموجودات) ، ومما يزيد هذا «العجائبى» وضوحا كون قصة تجلى الأب ذاتها تنطوى على تقصى العجيب : « . . وهنا ذهب أبى ، ولم أعرف اليوم والتاريخ والسنة ، مع أنى رأيت ، وهذا عجيب !! » .

(١١٨) ص (٥٧) ـ التجليات .

(١١٩) ص (٦٩) ـ التجليات .

(١٢٠) ص (٢٤) ـ « . . رأيت نفسى فى مركب بلا شراع ، تطلعت إلى موج البحر ، فجأة : رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء » ، التجليات .

(١٢١) « . . وهنا طلبت الرحيل المباغت ، فرأيت أبى مولودا تهدهده أمه ، تلاعبه تناغيه ، تناديه بألفاظ المحبة . . » ص (٨٤) ـ التجليات .

(١٢٢) ص (٩٦) ـ التجليات .

(١٢٣ ، ١٢٤) ص ١١٩ ـ التجليات

(١٢٥) ص (٢٥٦) : « . . يقول عبد الناصر : إنى حزين مثلك ، حزين لأن من استأمنته خاننى ، ومن وثقت به نقض عهودى . وهنا يقول أبى بحزم عجيب : أتيت لنا بخليفة السوء . . » .

(١٢٦) ص (١٤٦) ـ مقطع من محاكمة واعتقال جمال عبد الناصر .

(١٢٧) ص (١٢٠) ـ التجليات . من (تعاقب الرؤى) .

(١٢٨) ص (١٢٣) ـ التجليات ـ نفسه .

(١٢٩) ص (١٢٠) ـ التجليات .

(١٣٠) « . . وفى هذه الليلة بدأ حصار عبد الناصر فى الفالوجة ، وضيق العدو الخناق عليهم ، ونزفت دماء فى مواقع أخرى ، وفى كربلاء اشتد الرمى على مضارب الحسين » ، ص (١٨٨) ـ التجليات .

(١٣١) ومما يشجع على هذا قول السارد ـ بصدد قصة تجلى (جمال) « . . سمعته يقول لنفسه كما قال لى مرارا بنفس الألفاظ ، ونفس الإيقاع ، لقد أنصف عبد الناصر الضعيف من القوى والفقير من الغنى . . » ص (٢٤٧) ، وقوله بصدد تجلى الحسين ـ « . . تجلى لى الحسين مهموما يفكر فى فقراء الدنيا الذين يعرفهم ولايعرفهم ، وهم كثر ، وهم فى كل زمان غير زمانه . . » ، ص (١٢٤) .

(١٣٢) « . . يخرج الحسين إلى كربلاء ، رأيته ، واستعاد الديوان معى اللحظات الجسام ، رأيته ، ورأيت بعده خروج الندى والطل ، رأيت خروج الزهر من الأكمام ، وخروج الموجة من رحم الموجة . . رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر فى ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحدثون عن ظهوره . . » ، (ص١٦٥/١٦٦) .

(١٣٣) ص (١٦٤) ـ التجليات .

(١٣٤) يعلن السارد عن ذلك غير ما مرة ، ونسوق لذلك الأمثلة الآتية :

ص (٣٤) : « . . إن الأوقات لا تتغير كما عهدت ، إنما تتجاور متوالية ثم تكرّ كرتها » .

ص (٥٣) : «إنما هى اللحظة المواتية مع أن اسم اليوم مفقود وموقع الشهر مجهول ، والسنة غير معروفة . . » ، « . . يوم بعيد قصى مضموم على نفسه ، غير متصل بغيره . . » .

ص (٧٣) : « . . تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو ، فى أى زمن هو ؟ ما موقع اليوم من الأيام والسنة بين السنين ؟ هذا ما لم أعرفه وما لم أقف عليه . . قدرت تقديرا لكننى لم أستطع أن أحدد ، ابن ثلاثة ؟ أربعة ؟ ربما يدنو من الخامسة » .

ص (٧٤) : « . . اختلط الزمن على ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلى ، فرحلت إلى أماكن فى وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة فى آن معا ، رحلت إلى الأزمنة المختلفة . . » .

ص (١٠٥) : « أما الزمن فمتقدم عنى غريب على . . . » .

ص (١٩٨) : « . . كنت أحن إلى ماض ومستقبل معا . هذا حالى وأنا فى زمن قبل زمنى ، أرى ميلادى قبل حمل أمى بى ، أرى ذهابى قبل مجيئى ، وفقدى قبل وجودى ، وغيابى قبل حضورى ، وأمسى قبل يومى وغدى ، حننت إلى لحظات ولت وكنت أعى أنها لم تأت بعد ، كنت أرى ما سيجرى فيها وأننى مدركها . . » .

ص (٢٢٣) « . . علمت . . أننى فى زمن لم أولد فيه بعد . . » .

ص (٢٣٤) « . . ثم دفع بى إلى زمن غير زمنى ، لكنه زمن عجيب تتجاور فيه الأزمنة ، فثمة ما أراه فى عصر مضى ، وشىء آخر أراه لكنه من زمن لم يحن حينه بعد ، والزمانان متجاوران ، وأنا بين البينين لا يمكن أن أدرك فى أى زمن منهما أعيش ، وحتى لايقع اضطراب ولا يحدث شتات فأنا حريص عليك أيها المطلع اللبيب الإذن لى بشرح موجز بسيط . . » .

(١٣٥) ولانجد من تبرير لهذه الفرضية سوى مطابقة هذا الزمن المطلق لما يصرح به السارد ـ ومعه المؤلف ـ بصدد كروية العالم واتصال البداية والنهاية فيه : « . . لما كان العالم أكرى الشكل ، لهذا يحن الإنسان إلى البداية . النهاية متصلة بالبداية ، لابد من نهاية وإلا ما كان ثمة بداية . . » ص (٨٥) « . . هكذا تلتحم النقطة بالنقطة ، تتصل بالدائرة ، ويكتمل الشبه بالعالم الأكرى . . فَتَعَلَّمْ . . » ، ص (٨١) .

(١٣٦) « . . فرغت إلى نفسى أستعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو . . » ، ص (٥) .

(١٣٧) « . . هذا سفر صعب ، وما فيه تلميح لا تصريح ، وإشارة لا إفصاح ، اليوم هو الخامس من شعبان ، السنة الرابعة للهجرة ، امرأة تحدثنى لا أعرفها . . » ص (٦٨) .

(١٣٨) وإن كان السارد لايظل واثقا من تاريخ هذه الولادة بدقة : « . . وما بين مجيئه (مجىء ابن السارد) وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأعوام . . » (ص ٦٥) .

(١٣٩) ص (٨٤) : « . . وهنا طلبت الرحيل المباغت ، فرأيت أبى مولودا تهدهده أمه ، تلاعبه ، تناغيه ، تناديه بألفاظ المحبة ، رأيت لسانه صغيراً رقيقا ، عيناه منتفختان لم تتخلصا بعد من زنقة الولادة . . » .

(١٤٠) ص (٥٥) : « . . أبى عمره دقائق ، مغمض العينين ، منبعج الرأس ، تسرع به المرأة القصيرة إلى المندرة ، ملفوف فى جلباب رجالى قديم . . » .

(١٤١) ص (٧٣) ـ « . . تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو . . . » .

(١٤٢) ص (٨٤) ـ « . . رأيت أبى طفلا ، قدرت أنه ابن عامين . . » .

(١٤٣) ص (٨٥) ـ تيتم الأب بعد موت الجد : « . . حدثتنى عن موت جدى وتيتم أبى وطمع عمه ، واستناده إلى الجذع المتين ، وتخطيطه التراب بعود قش ، وتفكيره فى الأرض التى ورثها عن أبيه . . » .

ص (١٠٣) ـ « سافرت إلى تلك الأيام من حياة أبى . . حدثتنى الليالى عن بداية هجاج أبى ، وهيامه على وجهه ، حدثتنى مواطىء قدميه عن خطوه المتعب ، عن كده وتعبه ، عن قعوده عن قيامه عن تمدده بقرب السواقى المهجورة ، والآبار التى جفت ، وعند حقول

القصب ، عن هربه من عمه الذى سكن البيت ، وراح يبحث عنه ليقتله وتؤول إليه قطعة الأرض والنخلات ، كلمتى السكونات المسائية ، وأفصح لى الصمت الغروبى عن خوفه وعن حذره . . . » ؛ ص (١٠٧) : « عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . » ؛ ص(٧٧) : « . . . رحلت إلى حلم أبى فى ليلة لم أدر موقعها من طفولته ، لم أعرف موقع المكان الذى يتمدد فيه . . » ؛ ص (١٣٠) : « . . . وصلت إليه وهو صبى عند أهل أمه ، لا يقيم فى بيت واحد ، وليس له فراش ثابت . . . » ؛ص (١٣٢) : « رأيته فى بيت رجل آخر من أقاربه ولم أعرف درجة قرابته ، ولم أر لحظة انتقاله من بيت السقاء . . رأيت أبى يربط خصره بحبل ، يتسلق الجذوع ، يقطف البلح ، فى الليل يرقد فوق فراش من القش . . الخ » ؛ ص (١٣٣) : ممارسة الأب عدة أعمال : الطحن والرعى ، والتقاط القطن . . . الخ .

(١٤٤) ص (١٦٨) : « . . استغرق أبى عامين يعد نفسه للخروج بعد أن صار عيشه صعبا ، فى ليلة طقت الفكرة فى رأسه فخشيها وأرجف جيفة منها » .

(١٤٥) ص (٢٢٥) و (٢٢٦) .

(١٤٦) ص (٢٢٩) .

(١٤٧) ص (٢٣٠) .

(١٤٨) ص (٢٤٠) . والبقية موجودة فى الجزء الثالث من هذا الفصل .

(١٤٩) ص (٨٥) : « يظهر عم أبى ، قصير القامة ، نحيفا ، عمامته كبيرة ، نتراجع ، نتوارى خلف أبى ، لا نمد أيدينا ، إذ نزور البلدة لانذهب إلى أهل أبى وناسه ، لانقطاعه عنهم منذ زمن لسماعنا أنهم أرادوا به الأذى » .

(١٥٠) ص (٢٣٦) ، ص (٢٣٧) :

« . . . نفذت إلى ترددات صوته الخفى ، فسمعته فى حقب متتالية . . . سأتعلم وأرجع . .
بعد عملى فى الوزارة سأطلب نقلى إلى البلدة . .
بعد أن يتعلم الأولاد فى مصر سأرجع إلى البلدة . .
بعد تخرج جمال .
بعد تخرج إسماعيل بعد أن أطمئن على نوال ، والصغير على . .
بعد انتهاء خدمتى لا مقام لى فى مصر ، الأولاد كبروا وتشاغلوا عنى . .
سأسافر لأموت هناك ، فى الأرض التى خرجت منها ، فلا أكلف أولادى عناء دفنى وجنازتى ، وأرحل خفيفا لملاقاة ربى . . » .

(١٥١) ص (٢٠) : « مات أبى وأنا فى غربة . . » .

(١٥٢) ص (١٢ ، ١٣) : « . . فى المطار استقبلتنى زوجتى ضاحكة مبتهجة ، استفسرت ، فقالت إن الجميع بخير ، كلهم بخير ، وبعد وصولى البيت ، بعد أن قبلت طفلى النائم ، وفردت الهدايا ، لاحظت تبعثر نظراتها فسألتُ . ترددتْ فوجفتُ ، الححتُ فارتبكتْ ، ضاق صدرى ، ألححتُ فتطلعتْ إلى بعينيها الواسعتين : والدك تعيش أنت . . » .

(١٥٣) . . « كان اسم أبى مدرجا ، إلا أن خطا طويلا بالأحمر انطلق أمامه يسد جميع الخانات ، وينتهى بعبارة تقول إنه توفى فى ٢٨ / ١٠ / ١٩٨٠ » — ص (٣٠٠) ـ التجليات .

(١٥٤) « ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ميلادية . ليلة تفصل غروب يوم الاثنين عن شروق الثلاثاء ، عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الأوربية . . . نمت ، لم أدر بماذا حلمت ؟ أو ماذا رأيت ؟ لكنى فزعت من نومى ، قمت مكروبا . . . » ، ص (٩٩) ـ التجليات .

(١٥٥) ص (١٦٩) ـ التجليات .

(١٥٦) ص (١٤) ـ التجليات .

(١٥٧) ص (١٨) ـ نص مذكور .

(١٥٨) ص (١٣٨) ـ التجليات .

(١٥٩) ص (٢٤٤) ـ التجليات .

(١٦٠) ص (١٣) ـ من تجلى المستحيل : « فى تلك السنوات كان أبى يحمل أخى الأصغر ، ثم يطاول بعنقه الواقفين ، فى هذا التجلى رأيته بلا حرس . . . » .

(١٦١) ص (١٩) : « . . . وفجأة خرج جند كثيف ، أعمارهم تدور حول العشرين ، يقودهم ضابط يرتدى رداء أسود غطيس ، حلة غريبة ، مليئة بالجيوب ، والطلقات ، يمر بمرحلة الزهو بنجمتى الرتبة التالية للتخرج والخايلة بالزى الغريب المستحدث ، أشهر خنجرا ، دفع عبد الناصر فى صدره ، أوماً ، فتدافع الجند ، اقتادوه ، فتفرق الخلق » التجليات .

(١٦٢) صفحة (١٤٣) و (١٤٤) التجليات .

(١٦٣) ص (١٤٦) : « . . لماذا ظهرت ؟ لماذا جئت ؟ إلى من تحدثت فى ميدان الدقى ؟ هل دفعتك دولة أجنبية ؟ هل تقف وراءك جهة ما ؟ » ، ص (١٤٧) : « لماذا هاجت أصحابنا ؟ لماذا حرضت على تنكيس أعلامهم ؟ » التجليات .

(١٦٤) ص (١٥٩) وص (١٦٠) . التجليات .

(١٦٥) ص (١٦٠) وص (١٦١) ـ التجليات .

(١٦٩) ص (١٦٦) ـ التجليات .

(١٦٧) ص (١٧٢) « . . تأكد لى هرب جمال عبد الناصر من سجنه . . » ، التجليات .

(١٦٨) ص (١٦٧) : « لكننى رحلت إلى لحظة ماضية فرأيت عبد الناصر مرتديا زيه العسكرى ، لحظة خروجه معلنا الثورة ، ثم تبدلت الرؤيا ، فإذا به فى صحراء نائية يدبر أمرا ، وكان فى قلة ، وعرفت أنه سيكون من أمره ما يكون . . » ـ التجليات .

(١٦٩) من ص (٢٤٤) الى ص (٢٥٤) من موقف (كان وسيكون) ـ التجليات .

(١٧٠) انظر ص (٦) ـ التجليات .

(١٧١) ص (٩٤) ـ من (وصل فى وصل فى وصل . .) ، التجليات .

(١٧٢) ص (١٨٨) ـ من (موقف الظمأ) ـ التجليات .

(١٧٣) الأمثلة كثيرة ، ونسوق للبرهنة على ذلك ما يلى :

ص (١٩) ـ « . . رأيت محمد بن إياس الحنفى المصرى ، بدا مهيبا ، تفوح منه رائحة الريحان الذى ينمو فوق المقابر ، بالضبط كما تخيلته وأنا أقرأ بدائع الزهور . . . » ، من (تجلى الكدد)
ص (٢٣) : « أدرك أن العودة محال ، لأن الدنيا فى فراق دائم عن الدنيا » من (تجلى الأرض والزمان المتغير) .
ص (٨٥) : لك عودة إلى كربلاء ، حدثتنى عن موت جدى . . . » ، من (سفر الموجودات) .
ص (١٠٧) : « . . عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . » ، من (السفر الى البدايات والنهايات) .
ص (١٥٢) : « . . لكن هناك معانى أخرى ومقامات وعرة ، سأخوضها عندما يؤذن لى بذلك . . » ، (التنقل والترحال) .
ص (١٦٧) : « . . . ولكل منها مواقف ومقامات وأحوال سترد فى موضعها عندما يحين الحين ويأذن الكريم . . . » ، من (الخرجات) .
ص (١٨٤) : « . . أبى مضاف والآخرون مضافون إليه . . » ، من (موقف الظمأ) .
ص (١٨٦) : « . . وصرت مطاردا فى حياتى ، وتلك عوامل يطول شرحها . . » نفسه .
ص (٢٢١) : « . . وهذا أمر يطول شرحه ، ويقصر عنه أدق الوصف . . » ، من (تجلى عابر) .
ص (٢٣٣) : « . . . وهذا موقف قد تطول فيه الأسباب . . » ، من (موقف كان وسيكون) .
ص (٢٩٣) : « . . . هذه علوم جمة ، لو أفضت فيها وشرحت فسأطيل وأفصل . . . » ، (موقف الجمع) .
ص (٣٠٠) : « . . . وفى موقعى هذا استعدت أمرا جرى قبل أن يجرى ، وتم قبل أن يبدأ » ، (نفسه) .

(١٧٤) ص (١٧) : ينتهى المقطع « التوجيهى » ـ المعرفى حول جدلية الحياة وديمومة التحول بعبارة « فلتفهم !» .

(١٧٥) ص (٨١) : « . . هكذا تلتحم النقطة بالنقطة ، تتصل الدائرة ، ويكتمل الشبه بالعالم الأكبر . . فتعلّمْ !! » ، بل إن المقطع بأكمله « تلقين » (ص٨٠) ، ومقطع آخر ينعت نفسه : « تنبيه » (ص ٩٥) : « ما يجمعه وقت يفرقه وقت » ، وآخر فى نفس الصفحة : « درس » : « اعلم أن العالم الدنيوى الذى نحن فيه الآن له انتهاء يؤول إليه لأنه محدث ، وحكم المحدث أن ينقضى » .

(١٧٦) ص (١٩٧) : « . . . وهنا نظر يطول ، ومعان تتعدد ، أخشى التصريح بها لذا اقتصر . . . فسامحونى ! » .

(١٧٧) ص (٢٠٠) : « . . تلك وصيتى ياأحبابى ، وياحُفَّاظ نسيم ودى ، فبالله لاتنسوا » .

ص (٢٣٥) : « . . وهذا حديث يطول ، ويبعدنى عن مقصدى ، فاسمح لى بالعودة إلى ما كنت على وشك قصة وروايته . . . »

(١٧٩) ويكاد يتخذ صورة « موجز » sommaire لما يقدمه من شروحات وتفاسير عن جملة نبرات الخطاب « الروائى » و « لغاته » السيرية والمعرفية والدينية والإيديولوجية و « الفنية » المتبعة فى (كتاب التجليات) - من ص (٢٤٢) الى ص (٣١٢) .

(١٨٠) ص (٢٩٢) ، ص (٢٩٣) .

(١٨١) ص (٢٩٣) ،

(١٨٢) : ونقصد بتقنية « تدبير الحبكة » ما يطلق عليه فى النقد الأوربى المعاصر Trame ، أى اعتماد وسيلة صريحة فى صرف النظر عن الشىء المحكى ، أو اللجوء إلى التخلص منه وإخفائه بطريقة فنية تؤكد مدى تحكم السارد فى تسيير دفة السرد ، ويظهر هذا جليا فى « الرواية السوداء » بكثرة .

(١٨٣) ص (١١) : « يتجلى أبى فى ثياب دنيوية . قميص أسود من الصوف ، بنطلون أسود ، شعره ناعم ، مسترسل ، طويل ، ملامحه شابة ، مستريحة ، راضية ، وقدرت أننى أرى وجهه عندما كان فى العشرينيات . . . » .

(١٨٤) ص (١٤٨) - من (التنقل والترحال) ، أما فى صفحة (١٢) فيقول : « . . . من شرفة البيت أطل ، لوحت بيدى فردُّ وردوا . . . » .

(١٨٥) ص (١٣) : « . . . رأيت جمال عبد الناصر ، المكان محدد ، والزمان معين ، رأيته فى مكان الدقى . أول الثمانينيات » .

(١٨٦) صفحات : (١٤٤ حتى ١٤٧) ، وموقف الشدة من (ص ٢٧٦ حتى ٢٨٠) على التوالى .

(١٨٧) انظر فصل « خصائص التركيب والجنس فى أعمال دوستويفسكى » ص ١٥٠/١٥١ — من كتاب « شعرية دوستويفسكى » « منشورات » « دى سوى » — ١٩٧٠ : « يعكس الجنس [الأدبى] بطبيعته ميولات جد ثابتة وباستمرار فى التطور الأدبى ، فهو يحتفظ دائما بعناصر من العتاقة لا تفنى ، لكن هذا يتم على حساب تجدد لا يتوقف ، أو عصرنة إذا صح القول : إن الجنس الأدبى دائما نفسه وشىء آخر ، وهو دائما قديم وجديد فى الوقت نفسه ، وهو يولد من جديد ويتجدد باستمرار فى كل مرحلة من مراحل التطور الأدبى ، وفى عمل فنى فردى ، وهذه هى حياة الجنس الأدبى ذاتها ، ونتيجة ذلك فإن العتاقة المحتفظة فى الجنس الأدبى ليست عتاقة ميتة وإنما هى عتاقة حية باستمرار ، بمعنى أنها عتاقة تتجدد وبإمكانها أن تفعل ذلك فى كل لحظة ، فالجنس الأدبى يحيا فى الحاضر ، ولكنه يتذكر دائما ماضيه وأصله : إنه يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور الأدبى ، ولهذا السبب يبدو مهيئا لضمان وحدة وخلود هذا التطور ، ولهذا السبب أيضا ينبغى العودة إلى الأصول ، حين نرغب فى فهم جوهر الجنس » .

(١٨٨) ونقصد بذلك دخول (كتاب التجليات) فى حوار مفتوح مع الأجناس العربية الأدبية التقليدية والعتيقة ، واستقطاب لغاتها وأساليبها ومورفولوجياتها فى التركيب والدلالة والرمز والتضمين والتقنية السردية ، ويشكل هذا الملمح جملة ما يمكن ان ننعته بالتناص الشكلى — L'intertextualite formelle داخل النص ، كما يوضح ذلك تودوروف فى كتابه عن باختين — ابتداء من ص (٩٥) — من كتاب « ميخائيل باختين : المبدأ الحوارى » ، متبوعا بكتابات دائرة باختين — منشورات « دى سوى » — السلسلة الشعرية — ١٩٨١ .

(١٨٩) ص (٥) : « بسم الله الرحمن الرحيم » ، وبعدها : « عفوك ، ورضاك ، يا غفور ، يا كريم » ، وتحتها : « يا رب » .

(١٩٠) ص (١٦٧) ، ص (١٦٨) — التجليات — من (الخرجات) .

(١٩١) ص (٨) — التجليات .

(١٩٢) ومن ذلك : « كل شىء فى سفر دائم » ، ص (٥١) — « الدنيا منزل من منازل المسافر » ، (ص ٥٢) — « نعم الذكرى لمن كان له قلب » ، (ص ٤٣) — « ما يجمعه وقت قد يفرقه وقت » ، (ص ٩٥) — : « ليت الجاهل يعلم بما ليس يدرى » ، (٨٦) .

(١٩٣) ومن ذلك :

ص (٣٦) : « . . . فى صحيح الأخبار ، ما من دابة إلا وهى مصيخة يوم الجمعة إشفاقاً من الساعة ، وكان عليه السلام راكبا على بغلة فنفرت منه عند قبر لما سمعت عذاب صاحبه حتى كادت أن تلقيه . . » .

وقد جاءت تحت عنوان (فائدة) .

ص (٥٢) : « كل شىء يدور ، تدور الأيام فى الأسابيع ، والأسابيع فى الشهور ، والشهور فى السنين ، والسنين [كذا] فى الدهور ، نهار يكر على ليل ، وليل على نهار ، فلك يدور ، وحلق يدور ، [illegible] تدور ، ونعيم يدور ، صيف يدور ، وشتاء يدور ، وخريف وربيع يدور ، شقاء يعقب راحة وحزن بعد فرح وميلاد بعد موت » — وقد جاء المقطع تحت عنوان (فصل) .

ص (١١٨)/ص (١١٩) : « النفوس الإنسانية جبلت على الجزع والخشية فى أصل نشأتها . الجزع فى الإنسان أقوى منه فى الحيوانات ، أما الشجاعة فأمر عرضى . ألا ترى الطفل ابن الشهر أو الشهرين ينتفض مفزوعا ، مرتجفا من الصوت المفاجىء . . » ، من (حقيقة) .

(١٩٤) واللطيفة من : « اللطيف : وهى صفة من صفات الله . واسم من أسمائه ، وفى التنزيل : الله لطيف بعباده ، وفيه وهو اللطيف الخبير . . . وقال ابن الأثير فى تفسيره : اللطيف هو الذى اجتمع له الرفق فى الفعل ، والعلم بدقائق المصالح وإيصالها إلى من قدرها له من خلقه . . . واللطيف من الكلام ما غمض معناه وخفى . . . » — مادة (لطف) — لسان العرب — ابن منظور .

(١٩٥) ص (٦) انظر مقدمة المقاربة .

(١٩٦) ص (٧) — من الاستهلال :

ومن عجب أنى أحن إليهم وأسأل شوقا عنهم وهم معى
وتبكيهم عينى وهم فى سوادها ويشكو النوى قلبى وهم بين أضلعى

(١٩٧) ص (٦٧)/ص (٦٨) من (تنبيه) :

لا تطلبوا المولى الحسين بأرض شرق أو بغرب
ودعوا الجميع وعرجوا نحوى فمشهده بقلبى

(١٩٨) ص (١٥) — من (تجلى الأمانى) :

أمانى إن تحصل تكن أحسن المنى وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا

(١٩٩) ص (١٧٠) — لطيفة شعرية :

فقلت أخلائى هى الشمس ضوؤها قريب ولكن فى تناولها بعد

(٢٠٠) هو همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بجاشع بن دارم ، وكان جده صعصعة بن ناجية عظيم القدر فى الجاهلية . يعد من شعراء النقائض . انظر ترجمته فى الأغانى — الجزء التاسع — ط . دار الكتب — ص (٣٢٤) إلى ص (٣٤٥) — وفى الشعر والشعراء — الجزء الثانى الطبعة الثانية ١٩٦٩ . والقصيدة التى منها التضمين مطلعها :

هذا الذى تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحلّ والحرم

ومنها : هذا ابن خير عباد الله كلهم هذا النقى التقى الطاهر العلم

(٢٠١) هو زين العابدين على بن الحسين بن على بن أبى طالب . أقبل على الطواف بالبيت ، فأفسح له الناس الطريق ، وعندما سأل أحدهم هشام بن عبد الملك عن ذلك ، قال : لا أعرفه ، وكان الفرزدق حاضرا ، فقال : أنا أعرفه ، ثم أنشد القصيدة المذكورة — انظر الديوان — حرف الميم — الجزء الثانى ط . صادر ، وهى من سبعة وعشرين بيتا .

(٢٠٢) « . . تقول بقعة الأرض لم يمسنى بشر » ، ص (٥٨) — التجليات ، وفى القرآن : « قالت ربِّ أنَّى يكون لى ولد ولم يمسسنى بشر الآية (٤١) ، من سورة آل عمران . وأيضا : « قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسنى بشر ، ولم أك بغيا » ، الآية (٢٠) ، من سورة مريم . وو . . نسيت أنه كان بشرا سويا . . » ص (١٦٢) — التجليات ، وفى القرآن : « فاتخذت من دونهم

حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويًّا » . الآية (١٧) من سورة مريم .

(٢٠٣) « . . . يدخل من بابه الفسيح القديم ونحن فى أثره ، يحيى من يقفون بالباب ، فيردون التحية بأحسن منها » ــ ص (١٩٠) .

(٢٠٤) ومن ذلك قصة يوسف مع الذئب ، وقصة الخضر عليه السلام .

ص (٧٤) : « . . خفت على أبى أن يأكله الذئب ، أو يختطفه بعض السيارة من الغجر الرحل الذين يعبرون القرى وعيونهم على الأطفال وما خف حمله . . » ، التجليات/القرآن . سورة يوسف . الآية (١٤) .

ص (٥)) « . . فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » التجليات ./القرآن . س الكهف الآية (٧٥) و (٧٨) .

ص (٢٤) : « . . فجأة رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء . . . » التجليات .

(٢٠٥) كما قد نجد فى (الف ليلة وليلة) أو (كليلة ودمنة) وغيرها .

(٢٠٦) ص (٢٢) من (تجلى [كذا] مغربى) .

(٢٠٧) ص (١٠٦) من (السفر إلى البدايات والنهايات) .

(٢٠٨) ومن أمثلة ذلك قوله :

ص (٣٥) : « لم يطل وقوفى إذ نوديت » ــ من (مدائن التجليات) ، والتى تصير رابطا حكائيا مع المقطع الذى يليه : « . . . نوديت من مكان خفى » (من : إفصاح) ــ نفس الصفحة .

ص (٣٦) : « اختفى الصوت ، خطوت نحو البرج » ــ من (إفصاح) .

ص (١٨٢) : « تلفت حولى وأنا فى أرض غريبة . . . » ، من (موقف الظما) .

(٢٠٩) ومن أمثلة ذلك :

ص (٥) : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا . . » ، وبعدها : « فرغت إلى نفسى أستعيد واسترجع . . » .

ص (٢٩) : « . . لما فهمت ما فهمت . . لما تيقنت أن أنفاس الإنسان عزيزة . . . لما أيقنت أن ما فات لن يرجع . . . لما أطلت التأمل والنظر فى الحول والعصر والدهر . . . لما تغيرت الأحوال المحدقة بى . . لما ساءت الأحوال . . لما انحسر ظلى ، لما ولما ولما . . لم أنكص على عقبى ، قاومت وهنى ، وغالبت عظيم همى . . . فعقدت العزم على أن أرى ما لم يره بشر ، وأن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان ، أن أتجلى وأتجلى وأتجلى . . . » .

(٢١٠) ص (٧) : « أذِنَ سيد الشهداء ، فتقدم منى الشيخ الأكبر محيى الدين . . . » .

(٢١١) ص (١٥) : « . . سريت فى النور الأخضر . . » فرأيت نفسى أخرج من مدينة رباط الجميل . . . » .

ص (١٦) : « أرحل أعبر الحدود بلا راد ولا مانع ، دخلت سيناء الأبدية . ورأيت آثار الحرب . . . » .

(٢١٢) ص (٣٣) : « قيل لى : إن المطلب وعر ، والمبغى عسير ، لكن طريقك ليس بمسدود ، عليك بالديوان ، قلت . . . أى ديوان ؟ ، قيل لى ، لا تكن عجولاً . . . » .

(٢١٣) ص (٣٧) : « . . لكننى عرفت أن منازل المدينة مسكونة ، كل منزل اختص بشىء . . . » .

(٢١٤) ص (٣٩)/(٤١) : « . . حَلّ رضا ، غمرنى فسكنت ، عشت لحظات ما بعد سقوط المطر الرذاذى على الضواحى النائية المورّقة بالخضرة ، أيقنت بقرب وصولى إلى بعض مما أسعى إليه . . لم يرعبنى لمس ، إنما خيل إلى أننى محمول وأننى أطفو فى فضاء غروبى بلا غمامات ، وتحتى قباب وأهلة وصلبان وأسنة . قيل لى إن كل شىء هنا أيامك وأيام غيرك . . . » .

(٢١٥) ص (٤١)/ص (٤٢)) « . . ولجت كثيبا من العنبر الأبيض ، بهرنى ضوء ، سرى فى بصرى ظاهرا ، وسرى فى أعصابى باطنا ، سرى فى أجزاء بدنى ، وفى لطائف نفسى ، أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، رأيت بكلى . . . » .

(٢١٦) ص (٥١)/ص (٥٢) ــ التاهب : « احتوانى سيد شباب أهل الجنة . . . » .

(٢١٧) ومن أمثلة ذلك :

ص (٥٥)/ص (٥٦) : « . . التفت إلى الرحيم بى ، فأومأ برأسه الجميل وكأنه أدرك ما فكرت فيه . أشار إلى بقعة الأرض التى لامسها رأس أبى لحظة خروجه من الدنيا ، ذكّرنى محبّى وحبيبى بأن الموجودات كلها تتكلم فى أسفارى وتجلياتى . . . » .

ص (٦٤) : « . . كأن أستاذى وشاهد أيامى أدرك ما بى ، وما جال بخاطرى ، وما راودنى فتوقفنا . . » .

ص (٦٨) : « . . لم أسأل ولم أستفسر مع أن الخطوب كثيرة ، والمسائل كثيرة بلا حصر ، لكننى خفت أن أضايقه أو أخالف له أمراً بدون قصد ، تبعته كظله عندما واصل السفر ، وبعد حين رأيت لحظة ميلاد زهرة من شقائق النعمان ، ورأيت لحظة انشقاق بيضة فى عش صقر يقبع فوق ذروة ، ورأيت لحظة موت حوت معمر . . . » .

ص (٨١) : « . . تدفق سفرى بصحبة مولاى عبر حجب وفراغات مجهولة لى ، تعجبت إذ يشمل الديوان هذا كله ، عرفت أننى على صلة بسائر الموجودات ، سمعت نداءات الأغصان وحوارات الأحجار ، وهسهسات النجوم ، ولغيات الندى ، ولهجات الريح ، وصريخ النيازك . . . » .

(٢١٨) ص (٢٢) ، (٤١) ــ مثلا . وص (٢٦) أيضا .

(٢١٩) صفحات : ص (٣٩) ، ص (٥٩) ص (٦٤) ، ص (٩١) ، (٩٢) ، ص (٩٣) . . الخ .

(٢٢٠) صفحات (٧) و (١٥) و (٦٤ ، ٦٨) و (٧٠) و (١٣٤) مرتين ، وص (١٣٥) . . من (التجليات) .

(٢٢١) ومنه : « يقال : فلان شرح أمره أى أوضحه . . وشرح مسألة مشكلة : بيّنها ، وشرح الشىء يشرحه شرحا ، وشرّحه : فتحه وبينه وكشفه ، وكل ما فتح من الجواهر فقد شرح أيضا . تقول : شرحت الغامض إذا فسّرته ، ومنه تشريح اللحم . . . » مادة (شرح) ــ لسان العرب .

(٢٢٢) مادة (وصل) ــ لسان العرب .

(٢٢٣) مادة (لطف) ــ لسان العرب ــ م . م .

(٢٢٤) صفحة (١٠٠) ــ التجليات .

(٢٢٥) ص (٩٥) ــ التجليات ومن معانيه « الاحتكاك بالشىء ومعاينته والاشتغال به وتقليبه » ــ مادة (درس) ، اللسان .

(٢٢٦) ص (٨٠) ــ التجليات . ومن معانيه « اللقن والفهم والتفهيم » . مادة (لقن) ، لسان العرب .

(٢٢٧) ص (٣٦) التجليات .

(٢٢٨) صفحات (٣١) ، (٣٢) ، (٣٧) ــ التجليات .

(٢٢٩) صفحات (٦٣) ، (٧٣) ، (١١٨) ــ التجليات .

(٢٣٠) صفحة (٣٥) ــ التجليات

(٢٣١) ص (٥٩) ــ التجليات .

(٢٣٢) لسان العرب ــ مادة (زمزم) ــ ومنه : « . . . زمزم العلج إذا لم يفصح ، وإذا تكلف الكلام عند الأكل وهو مطبق فمه . قال الجوهرى : الزمزمة كلام المجوس عند أكلهم . . . والزمزمة كلام خفى لا يكاد يفهم . . . الزمزمة : صوت الرعد ، قال ابن سيدة : زمزمة الرعد تتابعُ صوته ، قال أبو حنيفة الزمزمة من الرعد ما لم يَعْلُ ويفصح . . . » .

(٢٣٣) ص (١٢٩) ــ التجليات : « التئام الجمع سرور وغبطة ، وحلول الفرقة فكاك وهلاك ، معها تبدأ الحيرة المذمومة التى لا راحة بعدها ثم يقع الضعف الذى لا يليه قوة ، ليت الجمع يدوم حتى تتحقق الأحلام البسيطة الإنسانية . . . » .

(٢٣٤) ص (١٢٩) : « تجلّدْ ، فإن فى الغيب ما شهدته ، وغاب عنك . . . » ــ التجليات .

(٢٣٥) مادة (دقق) ــ لسان العرب .

(٢٣٦) مادة (رقق) ــ لسان العرب .

(٢٣٧) مادة (نوى) لسان العرب . ــ ص (١٣٥) ــ التجليات .

(٢٣٨) ص(١١٩) ــ إلى ص (١٢٠) ــ التجليات .

(٢٣٩) ص (٢٥١) : « تركت لنا خليفة السوء ، أنت الذى اخترته ، خليفتك هو الذى قوض عهدك » ــ التجليات .

(٢٤٠) ومن أمثلة ذلك :

ص (١١) : « أفق مضموم غير منبسط ، وأبعاد مدركة بالحس فلا ترى ، وجدران مشيدة من مواد لا نعرفها ، ليست خشباً ، أو طوباً ، أما السقف فمن شعاع أحمر ، درجة منه ، منعزلة متفردة . . . » .

ص (٤٠) : « . . . لم يرعبنى لمس ، إنما خيل إلى أننى محمول ، وأننى أطفو

فى فضاء غروبى بلا غمامات ، وتحق قباب وأهلة وصلبان وأسنة . . . » .

(٢٤١) ص (٤١) من « شرح » ـ التجليات .

(٢٤٢) ص (١٧٧) : « . . . قُدَّ من ضوء وطيف ، ريشه مجمع لألوان الدنيا ، أما رأسه فبشرية ، ووجهه آدمى . . . » .

(٢٤٣) ص (١٧٨) ـ « التجليات .

(٢٤٤) ص (٢٥٢) ـ التجليات .

(٢٤٥) خاصة وأن السارد يضيف بعد ذلك : « . . أما النقلات فمفاجئة » ص (١٥٢) ـ أنظر مقدمة للأدب الفانطازى ـ ص (٨٣) ـ ت . تودوروف سم . « دى سوى » /يوان ـ عدد ٧٣ - ٧٠ ، ثم ترجمة المقال بمجلة مواقف ـ عدد ٤٣ ـ خريف ٨١ - ص : ١٤٢ ـ ترجمة الدكتور عبد الرحمن أيوب .

(٢٤٦) نفسه . « مقدمة للأدب الفانطازى ـ ص ٨١ ـ مواقف ـ ص ١٤١ .

(٢٤٧) نفسه ـ ص (٨٢) بـ « مقدمة للأدب الفانطازى ـ ١٤١ بمواقف .

(٢٤٨) سنكتفى بإيراد نماذج ممثلة لهذه المظاهر لاستخلاص مكوناتها الأسلوبية .

(٢٤٩) شأنها فى ذلك شأن معارضة الأسلوب القرآنى فى المستويات اللغوية الأخرى .

(٢٥٠) « عالم الرواية » ـ رولان بورنوف وريال أويلى ـ بوف Pof الآداب المعاصرة ـ ط ٣ ـ ص ٥ ـ ٨١ .

(٢٥١) نفسه ـ ص (١١) .

(٢٥٢) يمكن اعتبار هذا النموذج (ص ١٩٥) بمثابة موجز ـ مختصر لما سيأتى من مقاطع لاحقة سيسميها المؤلف « المواقف » .

(٢٥٣) نموذج ص (٥٤) مؤلفة المتصوفة : خوف/وجل/روع .

(٢٥٤) نموذج ص (١٦٣) من لغة « الفتوى » (بطلان الحواس » و (هجوع القلب) و (يبوسة الأطراف) .

(٢٥٥) بل إن (كتاب التجليات) يتخذ صفة « رد » ـ Replique على بعض هذه الكتابات : « عاتبت فى خاطرى المؤرخين الذين سيجيئون ، عاتبت أبا مخنف ، وابن كثير والطبرى ، والرواة المجهولين ، عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبى وصحبه » . (ص ١٩٤) و (ص ١٩٥) .

(٢٥٦) دون أن ننسى بعض صيغ « اللغة الشعبية » : ص ١٦٨ (طقت الفكرة فى رأسه) مثلا .

(٢٥٧) أسماء الأعلام هى : « اسم يدل على معين بحسب وضعه بلا قرينة ، ومنه أسماء البلاد والأشخاص والدول والقبائل والأنهار والبحار والجبال » ـ الشيخ مصطفى الغلاييى ـ جامع الدروس العربية ـ ص (١٠٩) ـ الجزء الأول ـ الطبعة (١٢) ـ ١٩٧٣ .

ويصنفها جان مولينو Jean Molino إلى أسماء الأشخاص وأسماء النسب ، وأسماء الحيوانات ـ وإن كانت كما يشير إلى ذلك مولينو غير مخصصة ومميزة بدقة ، ومنه تسمية الحيوان باسم الإنسان (سقراط مثلا) ، والأسامى والألقاب les appellatifs et les titres وأسماء الأماكن ، وأسماء الأوقات والأزمنة ، وأسماء المؤسسات ، وأسماء المنتوجات الصناعية والفلاحية والفنية . أنظر مجلة (لانكاج) ص (٦) ـ عدد خاص بـ « اسم العلم » ـ يونيه ١٩٨٢ ـ رقم (٦٦) ـ لاروس .

(٢٥٨) انظر : « استطيقا ونظرية الرواية » « ـ م . باختين ـ فصل « التعدد اللغوى فى الرواية » ـ جاليمار ـ (٧٥) .

« إن الأشكال التوليفية لاستقدام وتنظيم التعدد اللغوى فى الرواية هى أشكال قد رأت النور خلال التطور التاريخى للجنس الروائى فى مظاهر مختلفة ـ هى أشكال جد متعددة ، وكل شكل منها عندما نقوم بالعودة بها إلى إمكاناتها الأسلوبية المحددة يشترط تمثلا أدبيا لمختلف « اللغات » ، ص (١٢٢) من الكتاب .

(٢٥٩) « الهاجيوغرافيا جنس أدبى كان يطلق عليه فى القرن السابع عشر الهاجيولوجيا أو الهاجيولوجى ، وكما حدد ذلك (دلهاى) Delehaye فى كتاب كان له صدى واسع (الأساطير الهاجيوغرافية) ، فإن الهاجيوغرافيا تفضل الحديث عن عوامل ما هو مقدس (القديسين) ، وتهدف إلى التنوير ، (أى تقديم ما هو نموذجى) . يقول (دلهاى) : « علينا أن نخلع هذا الاسم على كل أثر مكتوب يستلهم إجلال الصلحاء ، ويوجه إلى إشاعة ذلك بين الناس » . انظر كتاب (كتابة التاريخ) ـ ميشيل دوسيرتو ـ ص (٢٧٤) جاليمار ـ ٧٥ .

(٢٦٠) نفسه ـ ص (٢٧٧) : « وتندمج حياة القديس داخل حياة جماعة قد تكون المؤسسة الدينية أو الرباط ، وهى تفترض أن الجماعة لها وجود ، لكنها تمثل نموذج الوعى الذى تمتلكه عن نفسها عن طريق ربط قديس ما بمكان بعينه » .

(٢٦١) سبقت الإشارة بإيجاز إلى تماهى المؤلف مع السارد ، وتماهى الأب مع (جمال عبد الناصر) . أما تماهى السارد مع الحسين فيقوم على أساس تقمص الأول لشخصية الثانى بعد القتل فى كربلاء ، واتخاذ هيئته بدون رأس ـ انظر ص (٢٦٥) ، ص (٢٦٦) .

(٢٦٢) ومنها ـ بحسب مولينو ـ فى مجال الأدب المفاجأة والغرابة اللتان تخلقها أسماء الأعلام الغريبة ، وتجسيد أفكار وعواطف وانفعالات وذكريات ـ ص (٥) ـ مجلة (لانكاج) ـ م . م .

(٢٦٣) نفسه ـ ص (١٣) .

(٢٦٤) نفسه ـ ص (١٦) .

(٢٦٥) نفسه ـ الصفحة نفسها .

(٢٦٦ ، ٢٦٧) نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٦٨) نفسه ـ (١٧)

(٢٦٩) نفسه ـ الصفحة نفسها ـ مأخوذا من « الفكر المتوحش » .

(٢٧٠) نفسه ـ ص (١٨) .

(٢٧١) نفسه ـ ص (١٩) .

(٢٧٢) ص (٧) : « أمامى الحسين سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى ، وإلى يساره عبد الناصر » . التجليات .

(٢٧٣) من مناقشة (كتاب التجليات) ـ ص (١٦٢) ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد الثالث ـ أبريل ٨٤ ـ القاهرة .

(٢٧٤) من مداخلة الدكتور عبد المحسن طه بدر ـ نف خ ـ ص (١٦٠) .

(٢٧٥) « إننى لا أعتبر (الزينى بركات) رواية تاريخية ، إنما حاولت من خلالها أن أحكى تجربة القهر فى أى زمن وتحت أى نظام . على سبيل المثال فى (الزينى بركات) وسائل قهر لا تنتمى إلى العصر المملوكى ، بل إلى زماننا ، وإلى ما يمكن أن يستجد منها . إننى أنطلق من وحدة التجربة الإنسانية . القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت أن أدينه . . الكلام نفسه ينطبق على (التجليات) » . من تدخل (جمال الغيطانى) ـ ص (١٦٢) ـ المرجع السابق نفسه .

(٢٧٦) « . . . بالنسبة للتجليات انطلقت من موقف آخر (غير هزيمة يونيه ٦٧) هو وفاة أبى . من هنا إننا طرف فى الرواية ، وكل الوقائع فى التجليات حقيقية . كانت وفاته مصدر ألم نفسى خارق بالنسبة لى » ـ نفسه . الصفحة نفسها .

(٢٧٧) طالب فلسطينى ولد بنابلس ودرس بالقاهرة ـ شعبة الهندسة ـ سنة ٦٧ ، والتحق بقواعد فتح ، فقاتل وقاد المقاتلين فى معركة طوباس حيث توفى سنة ٦٨ ، وقد صاغ (فتى الثورة) ، ملحمة شعرية عن قصة استشهاده ، من حديث شفوى مع السيد (واصف منصور) ، مسؤول مركز الإعلام الفلسطينى بالرباط بتاريخ ٨٤/٢/٢١ .

(٢٧٨) ص (٩٣) : « رأيت قبسا ضئيلا من يوم كربلاء ، عبد الله بن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين ، يقول : أتأذن لى بالقتال ؟ يقول له الحسين : يا بنى كفاك وأهلك القتل » .

(٢٧٩) انظر ترجمته بالأعلام ـ الزركلى ـ الجزء ٨ ط (٢) ـ ص (١٧٢) و (١٧٣) . (ص ١١٩) التجليات .

(٢٨٠) انظر (الأعلام) ـ الزركلى ـ الجزء ٨ ـ ط : ٢ ـ ص (١١٩) ـ ويشير الزركلى فى الهامش إلى أن الترجمة مأخوذة عن (الكامل) . (١٢٨) ـ التجليات .

(٢٨١) (الأعلام) ـ الجزء التاسع ـ ص (٢٤٤) و (٢٤٥) ـ (١٤٦) ـ التجليات .

(٢٨٢) الأعلام ـ الجزء الرابع ـ ص(٣٤٧) و (٣٤٨) ـ التجليات : ص (١٤٦) .

(٢٨٣) الأعلام ـ الجزء التاسع ـ ص (٥١) و (٥٢) ـ التجليات : ص (١٤٨) .

(٢٨٤) الأعلام ـ الجزء الخامس ـ ص (٨٦) التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٥) الأعلام ـ الجزء الثالث ـ ص (١٦١) ـ التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٦) الأعلام ـ الجزء الثالث ـ (٥٨) ـ التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٧) الأعلام ـ الجزء التاسع ص (١٦) و (ص ١٧) ـ التجليات (ص ١٦٦) .

(٢٨٨) ص (١٢٨) : « التفت فرأيت مسلم بن عقيل فى زمنه الخاص ، يصغى ،

الحسين يطلب منه أن يمضى إلى الكوفة ، إلى أهلها الذين كاتبوه ، طلبوا منه أن يقدم ، أن يسرع ليقيم العدل ، ليقوّم الزمن المعوج ، أن يمحو الظلم ويرسى العدل ، سمعت مسلما يقول له « إن هذا البلد مشؤوم ، فيه قتل أخوك ، وجرح أبوك » ، التجليات . وفى ترجمة (مسلم بن عقيل) نجد مثلا : « هو مسلم بن عقيل بن أبى طالب بن عبد المطلب بن هاشم ، تابعى من ذوى الرأى والعلم والشجاعة ، كان مقيما بمكة ، وانتدبه الحسين بن على ليتعرف له حال أهل الكوفة حين وردت عليه كتبهم يدعونه ويبايعون له . . . » الأعلام – م . م.

(٢٨٩) الأعلام – الجزء الثالث – ص (١٨٨) ، ص (١٨٩) – التجليات – ص : (٢٥٧) .

(٢٩٠) الأعلام – الجزء الثامن – ص (١٢٤) ، ص (١٢٥) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩١) الأعلام – الجزء الرابع – ص (٢٢١) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩٢) الأعلام – الجزء الثانى – ص (٥٦) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩٣) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الثالث – م.م فى هامش (٣٣)

(٢٩٤) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الثامن – م.م. فى هامش (٣٤)

(٢٩٥) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الرابع – م.م. فى هامش (٣٥)

(٢٩٦) « أدركت أن الأساليب لم تتبدل وإن اختلفت الحقب » – ص (١٤٦) – من (التنقل والترحال) .

(٢٩٧) ومن أمثلة ذلك : « التفت فهالنى الضابط ، بسرعة رأيت ملامح شاب أسمر اللون ، نحيف ، يرتدى قميصا وبنطلونا ، قميصا أبيض مخططا ، وبنطلونا رماديا . . نهرنى الضابط وسبنى ، عرفت أنهم يحرصون حرصا شديدا على ألا يتعرف الضحية إلى معذبه ، إلى جلاده ، لهذا يتخذون أسماء غير أسمائهم ، ويمشون بين الناس حذرين » – ص (١٧٤) – التجليات

(٢٩٨) انظر « بعض مكونات عالمى الروائى » – جمال الغيطانى – ص ١١٣ – مجلة « الآداب البيروتية » عدد ٢/٣ – ١٩٨٠ – محور « الرواية العربية الجديدة » .

(٢٩٩) انظر « مفهوم الزمن فى الفكر العربى » – د . أحمد السطاتى – ص١١٦ – رسالة مرقونة لنيل دبلوم الدراسات العليا – تحت إشراف د . على سامى النشار – ٧٩/٨٠ .

(٣٠٠) الأعلام – الجزء السادس – ط ٣ – ص (٢٣٢) ، ص (٢٣٣) .

(٣٠١) ص (٢٧٦) – التجليات .

(٣٠٢) « موقف الشدة » – ص (٢٨٥) ، ص (٢٨٦) ، ص (٢٨٧) .

(٣٠٣) « كتابة التاريخ » – م . دوسيرتو – ص (٢٤٧) – م . م

(٣٠٤) نفسه – ص (٢٧٥) .

(٣٠٥) « القديسون خلفاء الآلهة » – بيير دو صانت إيف – ص (٨٩) – باريس – ١٩٠٧ .

(٣٠٦) « الرواية ذات الأطروحة » – سوزان روبين سليمان – ص (١٤)/ص (١٥) – م . م .

(٣٠٧) نفسه/ص (٢٠) .

(٣٠٨) نفسه – ص (٨٢) .

(٣٠٩) نفسه – ص (٨٧) .

(٣١٠) نفسه – ص (٩٠) .

(٣١١) انظر « بعض مكونات عالمى الروائى » – ص (١١٣) ، ص (١١٤) مجلة « الآداب » البيروتية عدد خاص حول محور « الرواية العربية الجديدة » – م . م .

(٣١٢) نفسه – ص (١١٤) .

(٣١٣) « نص الرواية » – ج . كريستيفا – ص (١٤) – م . م .

(٣١٤) ص (١٢٠) : « قصة » معاوية مقابل « قصة » خليفة (جمال عبد الناصر) الذى ينعته السارد : « خليفة السوء » .

(٣١٥) ومن ذلك : « الخال » فى قصة تجلى الأب (ص ١٥٧) : « حدثنى خالى فى الزمن الذى خلا عن أبى قال : إنه يذكر رجلا اسمه عبد الكريم زيدان كان المرحوم يوده كثيرا . . . . » ، والصحفى الشاب عن خروج (جمال عبد الناصر) ، (ص ١٦٦) .

(٣١٦) فى حرب عبد الناصر مع العدو ومذبحة كربلاء ، والأمثلة كثيرة منها ما ورد فى (موقف التأهب) (ص ١٧٧) .

(٣١٧) ص (٢٣٥) – من (كان وسيكون) .

(٣١٨) انظر « مقدمة للأدب العجائبى » – ص (٧) ، ص (٨) – م . م .

(٣١٩) « الكتاب الذى سيأتى » – بلانشو – ص (٢٩٣) – « أفكار » – Idees – ٢٤٦ – جاليمار – ١٩٥٩ .

(٣٢٠) انظر « رواية الأصول وأصول الرواية » – مارت روبير – ص (٤٤) – ١٣ – جاليمار – ٧٢ .

(٣٢١) ص (٦٢) : « . . رأيت أبى يتسلم الخطاب الثانى ، ثم يصغى إلى سطوره ، ورأيته يملى الرد ، ويطلب منهم أن يسموا جمال » ، التجليات .

(٣٢٢) نفسه فصل (رواية قصص) ، ابتداء من ص (٤٣) .

(٣٢٣) انظر « شعرية دوستويفسكى » – ص (١٤٨) – م . م .

(٣٢٤) يقول (الغيطانى) : « . . كانت وفاته (وفاة الأب) مصدر ألم نفسى خارق بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيى بعد فوات الأوان ، وهذا ما نجده فى كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة فى الرواية . إنه نقطة الانطلاق ، ورحيله أساس رحلتى إلى الديوان الذى يمد لى يد المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تأملت حياته طويلا ، ومعاناته ، من سيتذكر هذا الإنسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوح عليه بعد فوات الأوان ، وهروب عبد الناصر وتجربته التى عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم ، من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة » مجلة « أدب ونقد » – عدد : ٣ – م . م .

(٣٢٥) انظر « رواية الأصول وأصول الرواية » – ص (٩١) – م . م .

(٣٢٦) – انظر « أدب ونقد » – ص (١٦٢) – م . م .

(٣٢٧) انظر « مقدمة للأدب الفانطازى » – ت . تودوروف – ص (١٠) – م . م .

(٣٢٨) نفسه – ص (١١) .

المراجع والمصادر :

١ – أولا : النصوص الإبداعية :

١ – كتاب التجليات – ط . دار الوحدة للطباعة والنشر – ٨٣ – بيروت – لبنان .

٢ – خطط الغيطانى – ط . دار المسيرة – ٨١ – بيروت – لبنان .

٢ – مراجع بالعربية :

١ – صنعة الرواية – تأليف : بيرسى لوبوك – ترجمة عبد الستار جواد – بغداد – ٨١ .

٢ – مفهوم الزمن فى الفكر العربى – أحمد السطاتى – رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا . (شعبة الفلسفة – ٧٩/٨٠) .

٣ ـ مصادر ومراجع باللغة الفرنسية :

١ ـ Esthétique et théorie du roman-M. Bakhtine Gallimard, 1978
٢ ـ Poetique de Dostoïevski -- M Bakhtine, du Seuil, 1970
٣ ـ Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique- T. Todorov, du Seuil 1981.
٤ ـ Introduction à la littérature fantastique - T. Todorov, Poiuts / Seuil, 1970.
٥ ـ Roman des origines et origines du roman- M.Robest, Gallimard, 1972.
٦ ـ Le roman à thèse- Susan Rubin Suleiman, Puf / ecriture, 1983.
٧ ـ Le livre à venir - Maurice Blanchot, Idées Gallimard, 1959.
٨ ـ L'univers du roman - R.Bousneuf et R. Dullet, Puf, 1981.
٩ ـ Essais sur les jornees et leur signification, Mediations de noel Gontier 1981.
١٠ ـ L'écriture de l'histoire - Michel de Certeau, Gallimard 1975.
١١ ـ Les saints successeurs des dieux - P.Sainte Yveos -Paris 1905.

٤ ـ المجلات :

١ ـ مواقف ـ عدد ٤٣ ـ خريف ١٩٨١ ـ بيروت ـ لبنان .
٢ ـ الآداب ـ عدد ٢/٣ ـ ١٩٨٠ ـ بيروت ـ لبنان .
٣ ـ أدب ونقد ـ عدد : ٣ ـ إبريل ٨٤ ـ القاهرة ـ ج . م ع .
٤ ـ Langages- Le nom propre no: 66 - Juin 82 - Larousse.

٥ ـ المعاجم والموسوعات :

١ ـ الأعلام ـ خير الدين الزركلي ـ ط : ٢ ـ صادر ـ بيروت .
٢ ـ لسان العرب ـ ابن منظور .
٣ ـ Encyclopedie Universalis, 1982.

أبعاد واقعية جديدة
فى رواية "اليتيم" *

محمد برادة

نصدر فى هذه القراءة لرواية « اليتيم » عن أسئلة معيَّنة تتصل بإشكالية عامّة رافقت ظهور الرواية المغربية وما تزال تطرح من خلال الإنتاجات الأخيرة الباحثة عن إيقاع منتظم للتطور وعن أفق لتجاوز « البدايات » . وأقصد الخطاب الواقعى فى الرواية بحسبان أن السياق الذى واكب النشأة والخطوات الأولى كان سياقاً مشدوداً إلى « الواقعية » ودلالاتها الحافّة الموحية بالقدرة على التقاط الواقع المغربى المتحوّل و« تجسيده » و« تصويره » وجعل الرواية ــ من ثَمّ ــ أداة من أدوات تغيير الوعى وتغيير طريقة التعامل مع الواقع . مثل ذلك السياق المشدود إلى الفَوْرة الإيديولوجية ، الميّال إلى تضخيم دور الكتابة بفعل تأثيرات مشرقية وغربية محمومة بدعوات الالتزام والأدب الهادف ، ترك بصماته على معظم كتاباتنا ، وحدّد لها أفقاً أولياً : تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع .

ويكون من الطبيعى فى مثل السياق الذى أشرنا إلى بعض عناصره ، أن ترتدى الواقعية أزياء مختلفة ، وأن تُلَبَّس معانى ودلالات مختلطة ومسَّطحة ، ابتداء من الوصف الفوتوغرافى إلى التسجيلية التاريخية المرصعة بالأسماء والأحداث والشعارات . ومن ثم فإن قراءاتنا النقدية كانت ، فى الستينيات وبداية السبعينيات ، تنطلق من « الواقع » (كما يتصوره كل ناقد) لتقرأ العمل الأدبى ولتسأل صاحبه : أين هو « الواقع » فيما كتبت ؟ وفى كثير من اللقاءات النقدية التى كان القصاصون والروائيون يحضرونها ، كُنّا نُحاصرهم بأسئلتنا عن « واقعنا » ، فكانوا يبدون عاجزين عن الإجابة مهما حاولوا ، وكان اللقاء ينتهى بحثهم على المزيد من الواقعية فيما يظل العمل المنجز خارج دائرة التحليل والتفاعل والفهم من الداخل .

ربما كانت تلك مرحلة لا مناص منها ، أى لها مسوغاتها الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية .

وبدأت مرحلة أخرى من خلال مزيد من التعمق فى فهم النص الأدبى ومكوناته ، وفى تعرف الاتجاهات الأدبية والنقدية تعرفاً يصعد إلى الأصول ولا يكتفى بالشذرات والآراء المبتسرة . وعبر الترجمة والتفاعل مع ماتُفرزه الساحة النقدية العالمية والعربية ، استطاع الخطاب النقدى المغربى أن يعيد النظر فى كثير من المفاهيم والمصطلحات والتحليلات ، وفى طليعتها علاقة الأدب بالواقع وعلاقة النص بالإيديولوجيا ، ووظيفة الكتابة والنقد . . . لكن كل هذا التحوُّل على مستوى الخطاب النقدى لا يعادل ظهور إنتاج أدبى جيّد « يُحوّر » بالملموس شكل الرواية ومضمونها أو شكل الشعر ، أو القصة .

من هنا يكون التجريب مسوغا ورافداً للتجديد . لكن لا يعنى التبنى المطلق للكتابات التجريبية وبخاصة تلك التى لا يتوفر أصحابها على وعى نظرى يسند مُغامراتهم الإبداعية .

ومن هذا المنظور ، تكون مناقشة الواقعية والخطاب الواقعى انطلاقاً من تحليل نص يعيد طرح الأسئلة الأساسية ويقدم بعض الأجوبة عنها ، أكثر أهمية من الدوران فى متاهات التحديدات النظرية والاستشهاد بأقوال الأعلام والرواد . . . وأعتقد أن رواية « اليتيم »

* اليتيم ، عبد الله العروى ١٩٧٨

لعبد الله العروى تسعفنا على إعادة طرح إشكالية الخطاب الواقعى فى الرواية المغربية ، لا بهدف الوصول إلى تصنيف لهذه الرواية ، فليس هـذا هو المقصـود ، ولكن لِتَجْلية بعض القضـايا المتصلة بـالكتابة الروائية عموما ، ولرصد إنجـازات مهمة حققتهـا « اليتيم » خارج الفهم التبسيطى للواقعية .

أولاً : الخطاب الواقعى

تعترض الناقـد والمحلّل اليوم ، عنـدمحاولتهـا إبراز خصـائص الخطاب الواقعى فى عمل أدبى ، التباسـات كثيرة غـالبا مـا تطمس تضاريس التحليل من جهـة ، وتحشر العمـل المنقود ضمن تصنيف « واقعى » فَضْفاض تغلب عليه التصنيفات المميّزة لمدرسة الـواقعية أكثر مما تلتقط الخصـائص المتفرّدة داخـل إطار نـظرى عام للكتـابة الواقعية .

من ثم تأتى ضرورة الإشارة ، ولو باقتضاب ، إلى المستوى الذى نضع فيه إشكالية الخطاب الواقعى على ضوء بعض الأبحاث[1] ، التى وضّحت عناصر جديدة فى التعامل مع الخطاب الواقعى تعاملا مغايراً للتقسيم التعميمى الذى يرى أن هناك « واقعية » و « مدرسة واقعية » لَهُمَا ثوابت أسلوبية وتيمية وسجلات مضمونية محدّدة ، معطاة مُسْبقاً ، وما على الكاتب « الواقعى » إلاّ أن يصوغها كـما اتُّفِق « مُستوحيـاً » الواقع .

إن هذا التصور الشائع للواقعية له جذوره الملتبسة فى نظرية المحاكاة التى طرح ضمنها أفلاطون وأرسطو إشكاليـة الإحالـة على الـواقع والعلاقة به . وبالرغم من تعدد التأويلات لبعض المقولات الأساسية فى نظرية المحاكاة التى بنى عليهـا أرسطو « شعـريته » ، فـإن فكرة استنسـاخ الواقـع ظلت هى المحدّد الأسـاسى للشعر ملحميـا كان أو دراميا ، استنساخاً يخضع لتقعيـدات تميز المستويات الأسلوبيـة وتصنفها حسب « النبيل » و « المنحط » من الموضوعات .

وتمثلت ردة الفعل الأساسية على هذا المفهوم الأرسطى للمحاكاة فى كتاب « لاوكون » للناقد الألمانى ليسنج فى القرن الثامن عشر ، وكتاباته المختلفة عن المسرح والأشكال السردية[2] ؛ فقد أوضـح ليسنج أن عمق الإبـداع لا يتمثـل فى تحقيق المحـاكـاة بـل فى إدراك طبيعـة الإرغامات التى تفرضها كل أداة تعبيرية على المبدع ، والوصول إلى إقامة علائق متبادلة ومتوازنة بين العناصر المكوّنة للعمل الفنى . كان ليسنج يطرح منذ ذلك الحين ، وعلى طريقته ، فكرة أن العمل الأدبى لا ينسخ الواقع ولا يُحاكيه .

ومع الدراسات الألسنية والسيميائية ، بدأ الاهتمام بتحديد شعرية الخـطاب الـواقعى عـلى أسـاس تَنْميـطى يستخلص الخصـائص الاستدلالية ويقارن بين مختلف أنواع الخطابـات (الواقعى ، فـوق الواقعى ، العجيب ، الفانـطاستيكى الرمـزى ...) . ولا شك أن الأبحاث اللسانية أكّدت عـدم إمكان الاستمـرار فى طرح إشكـالية الواقع وإحالاته انطلاقاً من مفهوم المحاكاة أو التشخيص ؛ لأن اللغة ليست جوهراً وإنما هى شكل لا يرجعنا إلى أشياء خارج النص . من هذا المنظور اللسانى فإن اللغة ـ كما لاحظ أحد الباحثين[3] ـ لا يمكن أن تُحاكى من الواقع سوى :

(أ) الكـلام المتحدَّث بـه أو المكتوب (التكـرار ، الإعادة . . .) فيكون لدينا معنى أول للواقعية النصية .

(ب) بعض عناصر الواقع (الضجيج ، الحركات ، الأسطر . . .) فيكون لدينا معنى ثان هو الواقعية الرمزية .

لكن هذا التحليل للخطاب الواقعى لا يخترق العناصـر اللغويـة ليصل إلى صلب العناصر الأسلوبية والبنيوية التى يمكن عَدّها بمثابة إرغامات يخضع لها الخطاب الواقعى ويتميّز بها عن باقى الخطابات . لذلك عمد فيليب هامون إلى استئناف بعض المحاولات التى أنجزها جاكبسون وتـودوروف وأويربـاخ وريفاتـير ، ليحدد نـوعاً ثـالثاً من الواقعية يُسميـه الواقعيـة الوصفيـة ، يستجلى مكـوناتـه وتناقضـاته النوعية ، ويبرز بعض الإرغامات الخاصة به التى تثبت أنه ليس خطاباً سائباً كما يظن البعض .

ويهمّنا نحن فى هذا الصدد التذكير بالإطار العام الذى أعاد هامون ضِمنه طرحَ المسألة ؛ لأن هذا الطرح المجدَّد يؤكد على كون الخطاب الواقعى أكثر غنىً وتعقيداً مما هو شائع ، وعلى أن الانطلاق من خلفية واقعية لا يعنى التقيّد بعناصر ثابتة واستنساخها ، وإنما هو عمل يُفضى بالضرورة إلى تنويعات متعدّدة وإلى إمكانات للتجديد بدون التَنَصُّل من إقامة علائق مع الواقع تكشفها الصياغة النصيّة .

والنقطة الأساسية فى محاولة هامون هى أنه يعمد إلى تحوير « كيْفى » فى المنهج ؛ أى أنه يغير وجهة النظر الأساسية ليُعيد التفكير فى مسألة التشخيص والواقعية بعيـداً عن المحاكـاة وعن المقولات اللسـانية . وبذلك يعتمد الطرح الجديد على محاولة استكشاف : النية الكامنـة وراء إنتـاج الأنساق الـدّالـة (الفعـل ، سيـرورة التلفظ ، تعـاقُـد القراءة . .) بَدَلاً من الاقتصار على الأنساق الدالة فى حد ذاتهـا ؛ بعبارة أخرى فإن المسألة ستوضع على مستوى العلاقة بين « برنامج » كاتب ما ، والقانون المحدّد للقارىء والذى يتوجّب إنْشاؤه . من ثم لا يعود الأمر متعلقاً بسؤال مثل : **« كيف يستنسخ الأدبُ الواقع ؟ »** بـل يصبح : **« كيف يجعلنـا الأدب نعتقد أنـه يستنسخ الـواقع ؟ »** وما الوسائل الأسلوبية التى يستعملها لإيجـاد ذلك النـظام الأساسى الخـاص بالقـارىء ؟ . . وباختصـار ، يحقُّ التسـاؤل عن البنيـات الخاضعة للإرغام فى الخطاب الواقعى .

فى ضوء هذا التحوير المنهجى يقترب فيليب هامون من الواقعية الوصفية ليحدد معالمها ، انطلاقاً من « دفتر شروط » غير تامّ استقاهُ مما هو متداول ، ويتضمن النقط التالية :

- العالم غنىّ ، متنوع ، لا يخضع للاستمرارية .
- بالإمكان أن أنقل معلومة واضحة وملتحمة عن هذا العالم .
- اللغة قادرة على نسخ الواقع .
- اللغة ثانية بالنسبـة للواقع (إنها تعبـر عنه ولا تخلقـه) فهى خارجية بالنسبة إليه .
- يجب أن يتلاشى « السند » (الرسالة) إلى أبعد حد ممكن .
- كـما يجب أن تنمحى الإشـارة المنتجـة للرسـالـة (الأسلوب التلفظ ، الصيغة . . .) .
- يتحتم على قارئى أن يعتقد فى حقيقة مـا أنقله من أخبار عن العالم .

ومن هذه المفترضات ، يستخلص الباحث تيمتيْن أساسيتين هما : القروئية (يجب على الرسالة أن تستطيع إعادة تبليغ معلومة ما) والوصف . وبالاعتماد على ذلك استخرج عدداً من الطرائق التى يمكن اعتبارها لقياس الخطاب الواقعى مثل : الارتداد إلى الماضى ، التحفيز السيكولوجى ، التاريخ الموازى للحكاية ، التجسيد السردى . . . الخ . وكانت الخلاصة هى أنه من الصعب تشييد نمط خاص للخطاب الواقعى ؛ لأن شروط الاستقصاء والتعميم غير متوافرة ، لكنه يلاحظ أن الخطاب الواقعى يتميّز أكثر بـ « تناقضاته النوعية » ، أى تناقضات بين مُفْتَرضات المنطلق المكوّنة لدفتر الشروط ، والمعرفة غير الكافية بالإرغامات الخاصة بالنص وكتابته . فمهما كانت منطلقات الكاتب الواقعى واضحة ومحدّدة ، فإنها عند الإنجاز ، تخضع لإرغامات الكتابة ، وتكتسب دلالات إضافية قد تُغيّر من المنطلق الأولى ؛ وهذا هو ما يُحتّم تحليل الخطاب الواقعى بما يشتمل عليه من إرغامات وتشكيلات ودلالات معقدة ومتناقضة أحياناً . ونتيجة لذلك لم يعد من الممكن بعد ، التعامل مع النصوص الواقعية وكأنها قائمة على عناصر ثابتة ومقولات محدّدة سلفاً .

وفى السياق الذى أقرأ فيه رواية « اليتيم » ، يَهُمنى التركيز على أن قيمة النّص لا تأتى من « الانتماء » إلى اتجاه « طليعى » فى الكتابة يكشف عنه صاحب النص ، لافتاً نظرنا إلى أَوْزاره عن « الواقعية »(٤) . . وإنما يكتسب القيمة من مدى تحقيقه للتوازن العلائقى بين مختلف مكوّنات النص وقدرته على جعل الصياغة النصيّة مرصداً موحياً ومُثيراً لأسئلة جديدة تُدشّن الحوار داخل القارىء . . . هكذا ، لا يتم « استبعاد » الخطاب الواقعى من دائرة الإبداع ومن إمكانات التجدد والتأثير .

ثانياً:تحليل « اليتيم » :

نَتوَخى من هذا التحليل إبراز أهم العناصر التركيبية والتيماتية التى اعتمدها الكاتب وحقق لها وجوداً فى النص ، ويمكن أن تعد بمثابة « النيّة » الكامنة وراء إنتاج نَسقٍ معيّن للخطاب الواقعى فى « اليتيم » . إن هناك بنيات وخصائص أسلوبية يتعامل العروى ، من خلالها ، مع واقع معيّن ، ويَتوسّل بها لعقلنة ذلك الواقع وصَبّه فى صياغة نصّية بالرغم من تشابكه وامتداده الزمانى والمكانى . وإذا كان الكاتب يمَوْضع روايته ــ على مستوى النيّة ــ ضمن التعبير عن الشعور(٥) الذى يخلفه الواقع فى النفس ، فإن العملية نفسها تلتقط عناصر « موضوعية » تُتيح أكثر من قراءة للواقع الذى خلف مشاعر فى نفس الكاتب .

١ - التركيب العام :

أ - البنية :

ترتكز « اليتيم » على مجموعة من الثنائيات سواء فى مستوى التحفيز أو الزمان أو الفضاء أو اللغة . من ثمّ فإن الحبكة الطولية التى تُشكّل بنية سطحية (رحلة مارية إلى مدينة الصديقية ثم إلى مراكش واختفاؤ ها الغريب) سرعان ما تتلاشى وتتضاءل مُفسحة المجال لنُتَف العوالم المادية والشعورية التى تخلقها الثنائيات ومجموعة القصص المتناثرة ، ودوائر الأزمنة والفضاءات المتداخلة ، مما يجعلنا أمام بنية عميقة يمكن أن نُسميها : « رحلة إدريس عبر الذاكرة والباطن » .

إن حاضر رواية اليتيم : عودة مارية إلى البيضاء بعد غياب دام خمسة عشر عاماً واتصالها بإدريس ، الحبيب السابق ، لمساعدتها على إنجاز بحث سوسيولوجى عن مدينة الصديقية ، ثم الرحلة المشتركة إلى مراكش والاختفاء المفاجىء . . هو ما يُؤطر النّص ويعطيه حبكة تحَفِزُ عدداً من الأفعال والمقابلات والتوضيحات . ولكن شُخوص حاضر الرواية وعناصره ، لا تكتمل وتكتسب ملامحها العميقة إلاّ بالارتداد إلى الماضى : ماضى التاريخ وماضى إدريس . إنه سارد أكثر ممّا هو أحد شخوص الرواية ؛ لأنه فى حاضر الرواية لا يكاد يفعل شيئاً : يشتغل بعمل لا يرضيه ، ويئن تحت وطأة الملالة والقنوط ، ويلعق جراح حبّ قديم وآلاما خلّفها الموت والفراق . لذلك فإن أفعال إدريس الأساسية يختزنها الماضى وتنتمى إلى « عهد الطموح » عندما كان يرتاد تجربة الحب وتجربة رفض « المستقعات » . . وهو فى رحلة البحث عن « زمنه » يستعرض الأزمنة المتعارضة والمتشابكة ، ويقودنا فى مسار ارتدادى من الكهولة إلى الطفولة . كأن ذلك الحاضر لم يَعُدْ يَهمّه ، أو كأنه لا ينتظر منه شيئاً » . والنص واضح فى ذلك : فكل العلائق بين الشخوص تمرُّ عبر إدريس ، عبر تذكّراته ، ولا تخلق فعلاً جديداً . حتى مع مارية تبقى العلاقة سطْحية وتَذَكّرية : إشارات لعاطفة خَمَدَتْ ، واستحضار لذكرياتٍ بَاخَت . إنها هنا لقياس مفعول الزمن وتحولات العلائق . هكذا تغدو مارية أساسية فى حبكة « اليتيم » ، وبمجرد عنصر فى الحيّز العميق من رحلة إدريس نحو الجذور ، نحو الطفولة بوصفها « ما قبل تاريخنا » المشكّل لخريطة اللاّوعى . فى رواية « الغربة » كانت مارية هى المركز والمحرك لأفعال إدريس ؛ البديل الذى كان يؤمل أن يتجاوز به كل الإحباطات . . كانت بمثابة شاشة حَجَبَتْ عنه كل الأشياء بما فى ذلك طفولته . . وفى « اليتيم » تنتظم مارية فى سِلك الزمن المغيّر ، فيلتفت إدريس إلى التقاط التحولات التى لحقَتْه ولحقَتْ ما حوله ، ويرتدُّ إلى الطفولة بحثاً عن ذكريات وقيم لا يَنْصُلُ لونُها ، ولا ينال منها الزمان .

هذا البناء المزدوج بأغراضه المختلفة ، هو ما يُسعف على فهم بقية عناصر التّركيب والكتابة فى « اليتيم » . ويهمُّنا هنا ، أن نُبرز لجوء الكاتب ، بانتظام ، إلى المونتاج لتحقيق تَراكُب الأزمنة وتداخل الفضاءات ، ولإشعارنا بأن قراءة النص تستلزم تعاملاً يأخذ فى الحسبان . هذا التوليف الذى يُكسّر السرد الخَطّى وينزع إلى وضع الأحداث والذكريات والمشاهد فى فضاء مُتجاوِرٍ بهَدَفِ تكثيف المشاعر والنظر عبرها إلى الأشياء . وعن طريق المونتاج يفسح المجال أمام الاستطراد والتّضمين(٦) .

ب - منظور السرد :

يؤ طر مجموع النص ضمير متكلم هو صوت إدريس الذى يضطلع بدور السارد وبدور الشخصية ــ البؤ رة الرابطة بين مختلف المشاهد والأحداث والذكريات .

لكن عناصر أخرى تحُدُّ من رؤ ية ضمير المتكلم ، وتُدخل إلى النص وجهات نظر عدّة :

فإلى جانب الحوار الذى يحتل حيّزا لا بأس به ، يسند الكاتب السرد لشخوص أخرى فى الرواية ، وإن كانت جميعها تمرُّ عبر إدريس النّاقل لكلامها . فهناك فقرات يحكيها الأب ، وعلية ، والممرضة ، وامرأة العمّ ، وجليل ، وحمدون ، ولا يتغيّر منظور السرد فقط ،

بل تتغير كذلك اللغة وطرائق التعبير والدّلالات ، والسارد إدريس ، وسط الأصوات الكثيرة ، يرفع صوته ليلوّن الأصداء ويُعيد تأويلها .

لكن العنصر البارز والمقصود لمعارضة صوت السارد الرئيسى وتحقيق نوع من التوازن عبر ثنائية الرؤية ، هو صوت مارية التى تتقمّص صوت الإخصائية السوسيولوجية الحريصة على دراسة الظواهر وأنماط السلوك والعلائق كما تتبدّى بدون إسقاطات ، أو استبطان لما هو كامن ومُحتمل . وأكثر ما يتجلى ذلك عندما يورد الكاتب تقرير مارية عن مدينة الصديقية وهى تصف ما عَايَنَتْهُ عند زيارتها ، وتستخرج الاستنتاجات الملائمة لوصفها . بينما إدريس ، عندما يتكلم عن الصديقية ، فإنه يفعل ذلك من خلال المشاعر الثاوية فى الذاكرة : الأب ، العم ، الجدة ، الأم . . والأبعاد الميثولوجية : **« إنك تدرسين مدينة اليُتم . هذا هو اسمها منذ القدم ، تُرجم من لغة إلى لغة[٧] ، من الليبية القديمة إلى الفينيقية إلى اليونانية إلى الرومانية الخ . . . »** فى مقابل ذلك يأتى صوت مارية عديم النّبرة ، ينقل الرسالة بدون سياق التلفظ وعلاماته ، كأنها تلقى خطاباً بيداغوجياً :

« الحياة فى الصديقية مملّة ، لا تُوجد جمعية ثقافية ولا مكتبة عمومية ولا دار جماعة . يعرض من حين إلى حين فيلم فى هَرْىٍ فسيح . . الخ » . (ص ٥٥)

جـ – صيغة الخطاب :

تضطلع صيغة الخطاب ، كما هو معلوم ، بدور أساسى فى إضفاء طابع التخييل على النص الروائى وعلى المحكى بصفة عامة . والملاحظة الأولى فى « اليتيم » هى أن حيّز السرد أكبر من الوصف فى صيغة الخطاب ، وإن كان هذا التمييز يظل نسبياً ، ولا يحمل فى كل الأحوال حكم قيمة . وبالإمكان تَفَهُّم غلبة السرد فى « اليتيم » على أنها نصّ تذكّرى يُحاور الماضى ويستحضر المشاعر المُنقضية لفهم ما آلت إليه الأمور فى الحاضر . بل يبدُون أن يكون الغرض هو الفهم : **« . . حصيلة صُدفة كالحياة كلها . مَنْ يقول إنه يُخطط لحياته كذّاب يستحق أن يُصلب . قد يكون لحياتنا منطق لكننا نجهله . . » . (ص ٣٥٠)**

غير أن صيغة السرد فى « اليتيم » تتخذ أساليب عدة مما يُحقق لها التنوع والحيوية . والقسط الأكبر يأتى فى أسلوب سردى مباشر ، أو منقول (rapporte) يعتمد فيه الكاتب على الحوار وعلى التشخيص وعلى نقل حكى الآخرين (علية ، الأب ، الممرضة ، امرأة العم . . .) . ثم هناك السرد غير المباشر وفيه يتدخّل الكاتب ليعدّل كلام الشخوص ويعبر عن المضمون بدون نقل الحوار تاماً ، مثلما نجد فى سرده لزيارة بيت مدام جرمان (ص ١٦٥ إلى ١٦٨) .

ونجد أيضاً أسلوب السرد غير المباشر الحرّ حيث « يَتَوَلَّى السارد التلفظ بخطاب الشخصية ، أو أن الشخصية تتكلم عن طريق صوت السارد ويَمتزج ، عندئذ ، الصوتان »[٨] ، على نحو ما نجده فى الصفحات ١٦٠ إلى ١٦٢ : فإدريس بعد أن اختلى بنفسه فى الليل ، وبعد لقائه مع مارية العائدة ، يَخْلُدُ إلى حوار داخلى ، لكنه يأتى فى شكل خطاب يُوجهه السارد – إدريس إلى الشخصية – إدريس :

« . . . لو فعلتَ لرجعت إلى حيث كنت قبل خمسة عشر عاماً . هل تقدمت طول هذه المدّة ؟ . . . » (ص ١٦١) .

تجدر الإشارة ، على مستوى الصيغة ، إلى الصفحات الخمس (ص ٢١٥ إلى ٢١٩) التى أورد فيها صياغة لمقال نشرته مجلة أجنبية أنيقة عن المغرب . ففى هذه الصفحات نجد خطاباً مسروداً بدون استحضار لسياق التلفّظ وخصوصياته ، بل إن السارد يبدو مجهولاً ، وينتقل من التقديم العام إلى ضمير المتكلم ثم إلى ضمير الجمع . . كل ذلك اختزال للحوار والأقوال وتكديس للأفكار . وهذا ما جعل إدريس يعلق على المقال بقوله : **« ليست القطعة وصفاً ولا تحليلاً ولا رواية ولا تقريراً »** ؛ فهل يدخل ذلك فى نطاق التجريب لمختلف صيغ السرد ، وخاصة منها الصيغة « الموضوعية » التى تكتفى بالنقل ووصف الظاهر كما كانت تدعو إلى ذلك مارية ؟ الغالب أن المؤلف كان حريصاً على تجريب صيغ مختلفة لإضفاء الحيوية وضمان تعدد وجهات النظر ، واحتمالات السرد غير المحدودة .

٢ – التيمات وتعدُّد مستويات التعبير

أوضحنا ، عند الحديث عن بنية « اليتيم » ، أنها تتمحور حول شخصية إدريس خلال رحلته الارتدادية بحثاً عن مرتكزات فى الماضى والطفولة ، ومن خلال استحضار المشاعر والذكريات ، وما التقطته الأذن ، واختزنَته البصر . وهذا النوع من البناء يجعل السارد إدريس بمثابة المصفاة التى تَمُرُّ عَبْرَهَا مختلف الأحداث والوقائع لتصل إلينا ، أساساً ، فى شكل آثار شعورية متبقّية داخل نفس إدريس – الشخصية ، لكن ذلك لا يسوغ القول بأن « اليتيم » توصل إلينا فقط شعور إدريس وهو يستعرض ماضيه ، لأن تجسيد الشعور يتمّ عبر إعادة تكوين واقع معين رافق مولد ذلك الشعور ، ولوّنه ، وشحَنه بحمولات لغوية وفضائية وبشرية ؛ فالشعور يُقرأ من خلال ذلك الواقع ، كما أن الواقع فى صياغته النصية تُفْهَم بعض أبعاده من خلال علائق صاحب الشعور به ، ومن خلال ما يتضمنه من إحالات وتفصيلات وشخصيات .

لأجل ذلك فإن استخراج التيمات الأساسية فى « اليتيم » مرتبط بالتعدّد اللسانى ، ومستويات التعبير ؛ لأن الكاتب يُقيم تركيبه الروائى على إعطاء الأولوية للتشخيص الأدبى عبر اللغة (اللغات الاجتماعية) وما بينها من حوار وتقاطع . وهذا ما يسوغ التحليل على أساس النظر إلى المتكلمين[٩] داخل الرواية بوصفهم العناصر الإيديولوجية التى تُعطى « اليتيم » لغتها المميّزة .

إن « كلام » إدريس يكتسى أهمية مركزية ، لكنه رغم ذلك لا يكتسى دلالاته وأبعاده إلاّ من خلال مقارنته بأقوال كُلَمَائِه أو بالأقوال التى يرويها فى مقاطع من المحكيات المدرجة ضمن الرواية . بهذا المعنى ، الكلام دائماً مؤشر إيديولوجى ، كاشف عن لغة اجتماعية متكوّنة أو فى طور التكوّن .

وفى ضوء ما تقدّم ، ننطلق ، لاستخراج التيمات ، من وضعية التناقض بين إدريس ، والعالم الخارجى : إدريس الذى يكتشف أن ما فعله ويفعله لا يرتقى إلى مستوى مطامحه ، ولا يغيّر العالم المحيط به ، ولا يستجيب لرَغَائبه . إنه يعمل عملاً هو غير راضٍ عنه ،

ويستشعر انسداداً فى الأفق وهشاشةً فى كل شىء، . ولكنه ينتسب إلى يُتمه ويأخذه على عاتقه ليتحدّى العالم المعاكس له ، محتمياً بالكبرياء ويرفضه لعالم « الأقزام » كما حاول أبوه أن يُعلمه ذلك . يلتقى من جديد بمارية لكن بدون توهج أوْ حُرُون ، لأن ضربات القدر و « خيانة التاريخ » علمته أن يقاوم نداء القلب وأن يتعوّد على العيش بدون أوهام . لم يَبْق له ، إذن ، إلاّ الكلام : يتكلم عن نفسه ، عن مشاعره ، ويبحث عن طفولته من خلال كلام الآخرين ، ومن خلال ما ترسّب فى الذاكرة واستقر فى اللاّوعى مثل وسواس مِلْحاح .

هكذا يعيش إدريس مفصوماً بيْن عالمين ، ونوعيْن من القيم ، طامحاً إلى عالم ثالث . . لكنه ليس المفصوم الوحيد ؛ فالشخوص الأخرى تعيش نوعاً من الانفصام ، إلاّ أننا لا نعرف عنه شيئاً لأن السارد إدريس يركز على حالته ، ويُفصح عن وعيه لتجربته . إنه يبدو موزعاً بين عالم العقل ، وعالم الرغبة :

– عالم العقل يشتمل على التحليل ، والأرقام ، والفعالية ، وإعطاء الأسبقية لـ « ظاهر » الأمور .

وهى عناصر استوعبها إدريس واحتكم إليها فى فترات طويلة من حياته . . لكنه يجد ، الآن ، نفسه محاصراً بـ :

– عالم الرغبة : وقد انْفلتتْ رموزُه ومُشَخّصاته من « عِقَالها » وجاءت تحاصر إدريس بالأسئلة والذكريات والألم المكبوت . وليس من سبيلٍ إلى « اعتقال » الرغبة وتَعقُّلها ، سوى محاولة تشخيصها وجعلها تفصح عن ذاتها عبر لُغاتها ونزَواتها . إنها تنتمى إلى منطق الأشياء الباطنى .

من هذا المنظور نستطيع أن نفهم إلحاح بعض التيمات داخل نص « اليتيم » ، لا بوصفها رغائب وَوَسَاوِس تُلاَحِق وجدانَ إدريس وحده ، ولكن من حيث إنها تكوّن أيضاً قاسماً مشتركاً بين الأشخاص الذين أُتيح لهم أن يعيشوا فى أوضاع انتقال وتداخل وانفصام مثل الأوضاع التى عاش فيها إدريس .

تأتى شخصية إدريس شبه مُتجمّدة عند رغائب مُستحيلة : حب مارية المستحيل ، والمدن « المستحيلة » (بالمعنيين) ، والعلاقة الناقصة مع الأب ، والطفل (نعمان) الميت ساعة ولادته . . . وبالمقابل ، تدرج الشخصيات الأخرى متحركة ، ظاهريا ، فى إطار معقول ينظر صَوْبَ المستقبل ، لا الماضى[10] : جليل ، حمدون ، وخاصة مارية التى تتخذ صفة النقيض لإدريس من خلال الحوار والأفعال . غريباً يجد إدريس نفسه وسط شخوص « الحاضر » المتعلقة بظواهر الأشياء ، فيلتجىء إلى شخوص رَحَلتْ ، أو فى طريق الأُفُول ، لكنها باقية فى الشعور ومالئة للذاكرة . إنه لا يريد أن يَغْتَرَّ بالظواهر أوْ أنْ يستسلم لها ، بالرغم من أن التجربة جعلته يرتاد منطقة الشك : « **مازلتُ أعتقد أن وراء الظاهر باطناً لكنى أصبحتُ أشكُّ أن يتحكّم هذا فى ذلك** » (ص ١٩٢) .

من ثم ذلك الحضور للموت فى صفحات « اليتيم » : المدن الميتة ، موت نعمان عند الولادة ، رحيل الأب والأم والجدة . . وأيضاً الرحلة نحو الطفولة ، ذلك « الماقبْل ـــ تاريخ » السابق لتاريخنا ، على حد تعبير فرويد .

غير أن هذه التيمات لا تختزل « اليتيم » بل تَفْتَحها على قنوات أخرى بسبب التعدّد اللغوى والتعبيرى وما يتولد عنه من تفريعات ودلالات تُلامِس حقولاً وفضاءات متباينة . والتعدد اللغوى عنصر متواتر فى تركيب الرواية مما يُؤكد وجود القصدية لدى الكاتب وراء لجوئه إلى « التهجين » بالمعنى الذى يحدده « باختين » ؛ أى السعى إلى تشخيص أدبى لِلُغة فى مستوياتها المتعددة ، وهى عملية تتطلب وعياً وجهداً لأنها تختلف عن المزج الاصطناعى للُغات مزجاً عشوائياً بدون نَسَق يُبرز التعارضات ، ويُناغِم التّوافقات . وتوفُّر « اليتيم » على تعددٍ لغوى يتضح أكثر من خلال التعدد اللسانى ـــ الاجتماعى ، لأن أنواع الخطابات التى يحتوى عليها النص تحيلنا على « مناطق » اجتماعية تُدعم تصنيفاتها اللغوية :

لغة المنطقة المخزنية ، ولغة منطقة الفقهاء والمتصوفة ، ولغة الفئات المتوسطة ، ونُتَف من لغة الحِكْمة الشعبية .

وهذه العناصر اللغوية المتباينة تصل إلينا عبر أَسْلَبَةٍ واضحة ؛ لأن الكاتب يميّز بين وعيْن لغويين : وعى السارد (الكاتب ؟) ، ووعى الآخرين ، أو بعبارة باختين : « الوعى الذى يُشخِّص (الوعى اللّغوى ـــ للْمُؤَسْلِب) ، والوعى الذى هو موضوع التشخيص والأسْلَبة[11] » .

يَنْتج عن ذلك أننا نجد فى « اليتيم » ثلاثة مستويات من التعبير :

- لغة السرد العام الرابطة بين الحلقات والمتابعة للحبكة العامّة ؛ وهى لغة تهتم بالتوصيل بَعيداً عن الترميز والمعانى الإضافية .
- ولغة الشخوص وهى مستمدة لعناصرها وتراكيبها من الحكى الشفوى خاصة عند كل من الأب ، وعلية ، والممرضة ، وامرأة العم .
- ولغة إدريس ـــ الشخصية ، وهى لغة تتميز باستبطان المشاعر ، والتركيز على التفاصيل الشعرية ، ونفث اللمحات الساخرة . إن هذه اللغة هى التى تؤطر مجموع النص وتطبعه بأسلوبها .

وواضح أن مستويات التعبير الثلاثة التى سجلناها ، تذكرنا باللغات الثلاث التى اشترط العروى ضرورة توفر الرواية الموضوعية عليها ، وهى :

- لغة للتواصل .
- ولغة تحدد أسلوب الكاتب .
- ولغة أوْ لُغات ، لتخصيص الشخصيات المتكلمة فى الرواية[12] .

هكذا يكون شكل التعبير بمستوياته اللغوية المتعددة ، خادماً ومُستجيباً لثنائية التيمات وتناقضاتها ، ولاختلافات الشخصيات الاجتماعية . . وفى ذلك التعدّد يتحقق تنسيب اللغة ، وتكسير مطلقية صَوْتِ الكاتب .

ثالثا: أبعاد واقعية

يتبيّن من هذا التحليل المركز لرواية « اليتيم » والقابل لتفصيلات أكثر ، أنها لا تندرج ضمن التصنيف التقليدى للرواية الواقعية بالرغم

من اشتمالها على عناصر كثيرة مكوّنة للخطاب الواقعي . وإذا اكتفينا بالخصائص الاستدلالية العامّة ، فإننا نجد أن « اليتيم » تتوفر على القروئية ، وعلى الوصف ، وعلى التشخيص السردي ، لكن هذه الخصائص تتخذ ، على مستوى التركيب والتشكيل ملامح وأبعاداً أخرى تُبرز إمكانات جديدة للخطاب الواقعي . وهذه الأبعاد لم تتحقق نتيجة تحوير في استعمال تقنية « مستعارة » من سجل خطاب روائي آخر (رواية تيار اللاوعي مثلاً) ، وإنما نتيجة للجهد الذي بذله المؤلف للمطابقة بين مضامينه ومشاعره وبين التركيب الفني الصادر عن وعي واستبْصار لفاعلية العناصر والأساليب الفنيّة . ومن ثم جاءت الأواصر بين الشكل والمضمون متلاحمة ومتبادلة التأثير :

- فالحبكة وتداخل الأزمنة وتعدد الشخوص والفضاءات تُبْعِدُ النص عن القروئية « السَّلسَة » ، لكنها تظل قائمة على نَسق متماسك يستمد منطقه من حالة الاستبطان والارتداد في الزمن لتصوير مشاعر إدريس .
- والوصف لا يَرِدُ لذاته وإنما لرسم ملامح الشخوص والفضاء ، بالرّغم من أنّ إدريس يتمنى لوأن له القدرة على « **الانغماس في الطبيعة ووصف الأشياء والأفعال بدون إضافة أفكار . . .** » (ص ١٥٩) .

والسَّرد التشخيصي يأتي عبر تعدد اللغات ومستويات التعْبير ، عبر التهجين والأسْلبة ، مما يعطي للسرد في « اليتيم » قيمة أساسية : يُحيله إلى تشخيص لغوي ـــ اجتماعي ـــ تاريخي .

وفيما يَخُصّ جانب الرؤية والمضمون ، فإن « اليتيم » لا تتبنّى منظوراً « إيجابياً » يلتقط العلائق والمصائر من زاوية المستقبل ، ومع ذلك فإن نسيجَ واقع معيَّن مُتوفّرٌ بما هو عليه من تشكابكٍ في الأنماط الحياتية ، وتوزّع في الاختيارات ، واهتزاز للقيم « الظاهرة » ، كأنه واقع عالم انتهى ، إلاّ أنه مع ذلك مستمر بثنائياته وانفصاماته وشكوكه . وإدريس ، الموزّع ، الطامح إلى تركيب جديد بين الماضي والحاضر ، يبدو عاجزاً عن الفعل ، لكنه يُجْهَر بما استوعبه في تجربته المريرة : لابد من أن نصالح الذات وأن نُنْصِت إلى الباطن ، ونحاول أنْ نَفهمه ؛ لأن الحياة ليست مظاهر ، أو أرقاماً ، أو قوالب فكرية وسياسية . . وكل فهم للحياة يبدأ من الحوار مع الذات ومع الآخرين ومع الطبيعة : « كلنا يتيم » فلنبدأ باحتضان يُتْمنا لنعي العالم المتعدد ، غير الموحَّد . وهذا ما استطاع تشكيل « اليتيم » أن يُقدمه لنا في كثافة وَضِمْنَ بناء مفتوح بالرغم من رحلة إدريس داخل مناطق الألم : أَلَيْسَت العودة إلى الطفولة نقطة بدايات ممكنة وانفتاح على ذلك المجهول الذي يظل ثاوياً في أعماقنا ؟

الهوامش

(١) نشير إلى مجموعة الدراسات المنشورة تحت عنوان : « الأدب والواقعية » سلسلة بوان رقم ١٤٢ ، لوسوي ، باريس ، سنة ١٩٨٢ ، وبالأخص إلى دراسة فيليب هامون بعنوان : "Un discours contraint" (خطاب خاضع لإرغامات) في نفسه ؛ الكتاب ، فقد اعتمدنا عليها لتوضيح الطرح الجديد لمسألة الخطاب الواقعي .

ويمكن الرجوع أيضاً إلى كتاب أوريك أورباخ (Mimesis) « محاكاة » ، نشر جاليمار ، سلسلة « تيل » رقم ٧٤ ، سنة ١٩٦٨ .

(٢) نجد تحليلاً مفصلاً لهذه النقطة في كتاب تزيفتان تودوروف « أجناس الخطاب » لوسوي ، باريس ، سنة ١٩٧٨ ، ص. ٢٧ إلى ٤٣ .

(٣) ف. هامون : م.م ، ص. ١٢٤ .

(٤) نذكر جميعا تصريحات الإفصاح عن النوايا لبعض الكتاب والشعراء الداعين إلى تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية و« تجاوز » الواقعية المعرقلة لانطلاقات الإبداع وتجديد اللغة الخ . . . وتأتي نصوصهم لتؤكد أن الخلاف في مواضع أخرى تتصل بمدى فهمهم للفوارق النظرية بين الأجناس الأدبية . تلك الفوارق التي تُحدد إرغامات كل خطاب ، بل كلّ نص .

(٥) تحدث الأستاذ العروي بتفصيل عن تجربته الروائية في الحوار الذي نشر بمجلة الكرمل عدد : ١١ ، ص ١٧٠ وما بعدها .
وقد جاء هذا الحوار ليؤكد ما نستشعره من وعي نظري بالكتابة الروائية وتقنياتها ، من خلال قراءة « الغربة » و« اليتيم » . إلاّ أن تصريحات الكاتب تظل قابلة للمناقشة والتعديل ، مثلما حاولنا إظهار ذلك من خلال تحليلنا لليتيم .

(٦) نشير بالخصوص إلى القصتين المضمنتين في صفحة ١٥٢ ، تلخيصاً لرواية إيطالية ، ثم في صفحة : ٢٠٦ عندما حكى إدريس لمارية عن رحلة سابقة قام بها إلى مراكش في صحبة نساء سويسريات .
وهو تضمين يأخذ صيغة : مَحْكِي من الدرجة الثانية حيث لا تأخذ القصة المضمَّنة معناها إلاّ بارْتباطها مع السياق الذي وردتْ فيه .

(٧) اعتمدنا على الطبعة الثانية لرواية « اليتيم » ، نشر المركز الثقافي العربي ودار الفارابي ، سنة ١٩٨٠ .

(٨) جيرار جنيت : Figures III ، لوسوي ، ١٩٤٢ ، ص. ١٩٤ .
وقد اعتمدنا في تحديد الصيغة على الفصل الذي خصصه لها جنيت بالكتاب نفسه .

(٩) انظر كتاب ميخائيل باختين : **الاستتيقا ونظرية الرواية** ، جاليمار ، ١٩٧٨ ص. ١٥٢ وما بعدها .

(١٠) يتحدث مانديلو عن « هشاشة » المحكي السير ـــ ذاتي موضحاً أن الرواية المسرودة من خلال ضمير المتكلم ، قلّما تنجح في إيهامنا بالحضور والمباشرة . ثم يُضيف : « . . . هناك فرق أساسي بين المحكي المتجه نحو الأمام انطلاقاً من الماضي ، كما في رواية ضمير الغائب ، والمحكي المتجه نحو الوراء انطلاقاً من الحاضر ، كما في رواية ضمير المتكلم : ففي الرواية الأولى نَتوهّم بأن الفعل هو بصدد التحقق ؛ وفي الرواية الثانية ، يكون الفعل مُدْرَكاً وكأنه تمّ وانقضى » ، نقلاً عن جنيت ، وجوه ، ج ٣ ، هامش ص. ١٨٩ .

(١١) باختين : م.م ، ص. ١٧٩ .

(١٢) انظر الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية : هـ . ١٨٤
ويستمد العروي ملاحظته من الرواية الموضوعية في أوربا خلال القرن التاسع عشر ؛ ثم يعقب بأن معظم الروايات العربية لا تكاد تشتمل على أكثر من لغتين ، مما يطبعها بالرتابة ، والتجريد ، وعدم الدقة .

وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ، الذى يضم نصوصا من النقد العربى الحديث ، يحتاج إليها النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصا من النقد الغربى لم يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية فى صورتها التى وردت فيها ، دون تدخل منا ؛ إذ كان الهدف هو إتاحتها لمن يصعب عليهم الحصول عليها فى مظانها . وكل ما نرجوه هو أن تكون هذه النصوص مفيدة فى التعريف بحركة النقد الأدبى الحديث .

نصوص من النقد العربى

* مجلة « الأستاذ »
  - باب اللغة
* مجلة « البيان »
  - اللغة والعصر

نصوص من النقد الغربى الحديث

* من يو إلى ڤاليرى (١٩٤٨)
* أدب السياسة (١٩٥٥)
* حدود النقد (١٩٥٦)



الاستاذ

الجزء العشرون من السنة الاولى

يوم الثلاثاء ١٥ جمادى الثانية سنة ١٣١٠ و ٢٦ كيهك سنة ١٦٠٩

الموافق ٠٣ يناير سنة ١٨٩٣

باب اللغة

تقدم لنا اننا بحثنا في اللغة العربية وما كانت عليه من العز والارتقاء ايام خلو العرب من الدخلاء والخلطاء وما صارت اليه بعد انتشار الدين الاسلامي وسلطتها على كثير من اللغات فعز على غير العرب النطق بها للتباين بين مخارج حروفها وبين حروفهم وعدم تعودهم على النطق فحرفوا بعض الكلمات وصحفوا ولحنوا حتى حدثت اللغة الدارجة المسماة بلغة العامة

وابتداً ذلك من القرن الاول من عصور الدين الاسلامي فامر امام المؤمنين سيدنا علي بن ابي طالب رضى الله عنه بوضع قانون صناعي به يرجع اللاحن الى اللغة الصحيحة واخذ العلماء يدونون الكتب فيها ولما كما قدمنا ذلك في مقالة اللغة والانشاء وعندما انتهى بنا البحث الى ذلك ورابنا انتشار الامية بسبب تقصير ملوك الشرق في جانب العلوم واشتغالهم بالحروب الداخلية والخارجية عما يقدم الامة من المعارف عزمنا على فتح جريدة تهذيبية تشتمل على فصل قصير باللغة الدارجة نحوّل به العامي الجاهل من كراهة سماع الكتب الى محبتها فينجرُّ به الامر الى سماع الكلام الصحيح وهناك لا يلزم كتابة غير الصحيح . وهذا الذي رابنا انه القوة الجاذبة لتحويل الافكار الى اللغة اذ ذاك فانشأنا جريدة التنكيت والتبكيت واصدرنا العدد الاول منها يوم الاحد ١٥ رجب سنة ١٢٩٨ الموافق ٦ يونيو سنة ١٨٨١ وفي العدد الثاني منها كتبنا فصلاً تحت عنوان « اضاعة اللغة تسليم للذات ». فعارضنا فيه الفاضل الكاتب امين افندي شميل برسالة تبادل الجدال معه بسببها كل من الفاضل المنشيء احمد افندي سمير وكان يعنون بالفاضل السكندري والفاضل البليغ ابراهيم افندي الهلباوي وكان يعنون بالفاضل المصري وكنا اخذنا في فصل الجدال بالنظر في دعاويهم و براهينهم فحالت احوال وعرضت موانع . والان راينا جريدة الازهر بعد ان كانت باسم الفاضل البارع ابراهيم بك مصطفى ناظر دار العلوم صارت باسم المستر وليم ويلكوكس الانكليزي المشهور بطول الباع في الهندسة والصبر على شاق الاعمال وقد افتتحها بخطبة سبق انه خطب بها في كلوب

الازبكية موداها ان المصريين لا توجد فيهم قوة الاختراع ولا مانع لهم الا اللغة العربية الصحيحة وانه اذا تحولت الافكار وحتمت استعمال اللغة الدارجة في المخاطبات والتآليف العلمية والتدريس امكن المصريين ان يخترعوا واطال الكلام في هذا الموضوع فرجعنا الى رسالة امين افندي شميل وقلنا ما اشبه الليلة بالبارحة وقد قال فيها « وبالاختصار فان في ضعف كل امة فقدان لغتها مهما كانت تامة الالفاظ واسعة المعاني والمباني » وهذه عبارة صحيحة لم يصرح بمثلها الازهر ولكننا نفهم ان المراد بالضعف ضعف الامة عن التحفظ على لغتها ولو لم تكن محكومة بالغير لاضعف القوة المالكة وضياعها فكم من امم خضعت لامم اعظم منها قوة واشد منها بطشاً وبقيت محافظة على لغتها فبعثتها الى الاستقلال وعزة الملك كالترك والفرس واليونان واسبانيا ورومانيا والبورتغال والبلغار ولو تركوا لغتهم واستعملوا اللغة الحاكمة لماتت وتجنسوا بالجنسية المتغلبة وصار المجموع امة واحدة ثم قال بعد ذلك « على ان بعض اللغات قد يكون لها وسائط طول البقاء لما فيها من التآليف الجليلة وافتقار العالم الديني والدينوي اليها فهي اشبه بحي في صورة ميت » ولم يرد بهذه العبارة الا اللغة العربية فانها هي التي انتشرت بها التآليف في جميع اقطار العالم ونزل بها القرآن الشريف الذي هو الآية الكبرى والحجة العظمى لنا معاشر المسلمين فهو الداعي لحياة اللغة العربية الصحيحة وهو المقصود لكل محارب للغة ساع في اماتتها. وقوله فهي اشبه بحي في صورة ميت يريد به غلبة اللغات الاجنبية وامتدادها في الاقطار العربية واستعمالها في بعض المخاطبات والمؤلفات ولذا

قال بعد ذلك « فاذًا ايها الاخ المتعصب للضاد ليس لك ان تلومني اذا تركت لغتي الى غيرها وانت تعلم ان الانسان مفطور على طلب التقدم » وهو محق فاني لا ألومه على ترك العربية لانه لا يصيبه شيء بتركها لكون الانجيل نزل باللغة اليونانية وبترجمته بجميع اللغات لم يفقد من مؤداه شيئاً وانما ألوم مسلماً يتهاون في لغته تهاوناً ينسيه اياها فينسى القرآن الذي لو ترجم بافصح لغة اجنبية لجاء عبارة عن حكاية يقتدر على انشائها اي كاتب ولضاعت بلاغته العربية وما فيه من الانواع البديعية والاستعارات والتشابيه والمترادفات والمشتركات والتقييد والاطلاق والتعميم والتخصيص والسجع والارسال والحذف والاضمار والايجاز والاطناب والتعريض والتلميح ورقة المعنى وسهولة اللفظ وغرابة التركيب وغير ذلك مما لا يتأتى وجوده في ترجمة أية لغة الا بتكلف وتعبير سخيف كما هو معلوم في النسخ المترجمة الى الانكليزية وغيرها مما لا يتناسب مع القرآن العربي في شيء مطلقاً ثم اشار الفاضل في رسالته الى قضيتين يبكت بها القائمين بامور الامم الشرقية ضمنا حيث قال « اذهب الى دوائر احكامنا ومراكز تجارتنا وانظر بكم يؤجر الكاتب الضادي والكاتب الدالي . ثم الف لك كتاباً واجعله كله ضادًا واصرف فيه عمرك واعرضه على قومك فترى ما لبضاعتك من رواج » فالقضية الاولى لا توجب ترك اللغة لان الامة ليست كلها في دوائر الحكومة ولا متجرة مع اوروبا وانما الجأ بعض الامة الى تعلم اللغات الاجنبية سوء تصرف بعض الحكام فبدل ان يتكلف الاوروبي المتنقل الى بلادنا اتجارًا واستيطاناً تعلم لغتنا ليعاملنا او يخاطبنا بهـا علموا هم بعض الامة ليخدم الاوروبي ويساعده على نفوذه

باتساع نطاق لغته فينا فحق لهذا الفاضل ان يبكت الذين أحيوا لغة الاجانب بامانة لغة البلاد · ولكننا لو فرض وتعلمنا اللغات الاجنبية وتكلم بها صغيرنا وكبيرنا عند الحاجة اليها لوجب علينا ان نحافظ على لغتنا العربية ونستعملها في معاملاتنا الخاصة بنا وبين ابنائنا واهلينا وفي كتب ديننا وعلومنا الاصلية والفرعية لبقاء الدين والجنس ببقائها وهناك لا تضر اللغة الاجنبية المستعملة في الضرورة لا في المعاملات والمخاطبات كما كان من اليونان ايام خضوعهم للترك فانهم اضطروا لتعلم اللغة التركية لقضاء ما يلزمهم من الحاكم بها مع محافظتهم على لغتهم فيما بينهم وفي كتبهم الدينية ودراستها فبقيت العصبية الدينية والروح الجنسية حية بحياة اللغة حتى جاءت الفرصة فخرجوا من ذل التابعية الى عز الاستقلال ولو كانوا تركوا لغتهم رأسا لصاروا اتراكا مسلمين بحكم اللغة التي استبدلوا لغتهم بها · وحاجتنا الدينية الى لغتنا اشد من حاجة اليونان الى لغتهم فان الانجيل لما ترجم بغير لغتهم تناولوه كما تناولوا الاصل والقرآن لو ترجم بلغة أخرى لعجزت الترجمة عن اداء مفهومه ومنطوقه كما قدمنا فضلا عن ان المصريين خصوصا والمسلمين عموما لم يترجموا كتبهم العلمية الى لغة غيرهم ولا نسي من تعلم الاجنبية لغته الاصلية بل ترجموا كتب العلوم الحديثة الى لغتهم وكتبوا بها كتبهم وجرائدهم وحكاياتهم وهزلهم وجدهم فاللغة الصحيحة هي الحية لاستعمالها بين الخاص والعام من عقلاء الامة واللغة الدارجة هي الميتة لعدم استعمالها في غير الضرورات التي يقضيها الحيوان بلا لغة ثم قال الفاضل « ان مؤلفاتنا التي نفتخر بها قد نهبت لفظا ومعنى الى مراكز الامم النامية فزادوا

عليها أموراً كثيرة فهي حية في تلك الامم ميتة عندك لاسباب منها عدم صحة النسخ فكتبنا كلها اغلاط ومنها عدم وجود من يفهمها الآن وقد مات من كان يعرف معانيها . ومنها ان كثيرا قد نسخ بما اظهرته التجارب وقام غيره مقامه . ومنها الزيادات الجوهرية التي حدثت بعدهم ويجب معرفتها مما لا وجود له في هذه الكتب » اما قوله ان مؤلفاتنا قد نهبت الخ فانه لا ينكر ان الانكليزي والفرنساوي لم يفهمها الا بعد تعلمه لغتنا العربيـة واتقانه معرفة قواعدها والا استحال عليه ان ينطق بالكلمات العربية من مخارجها فضلا عن فهم معناها فاذا كان الاجنبي يتعلم لغتنا لينقل ما فيها الى لغته افلا نتعلمها للمحافظة على ماعندنا واذا كان الاجنبي يقـدر على فهم معاني لغتنا وهي اجنبية عنه افلا نقدر على فهم مؤلفات علمائنا ونحن من عشيرتهم . واما تعليله بالاغلاط فاظنه من باب التنكيت فان الذين تمدح بهم من الافرنج ما اخذوا تلك العلوم الا من هذه الكتب فيلزم ان تكون علومهم فاسدة لانها مأخوذة من اغاليط لا صواب فيها ولكنه مدحهم والمدح يستوجب الصحة غالباً . فان قيل انهم صححوها وهي بغير لغتهم قلنا افلا يقدر اصحاب اللغة على تصحيح كتبهم وهم ادرى بمركباتها من غيرهم . واما قوله قد مات من كان يفهم معانيها فانه منقوض بنفس القائل فانه احد من يتكلمون باللغة العربية وله اقتدار على فهم معاني تلك المؤلفات والاخذ منها والنقل عنها كما فعل في مؤلفاته العربية مع كونه غير مشتغل بجميع العلوم العربية فالعلماء القائمون بتعليم تلك العلوم ودراستها يعرفونها حق المعرفة ولهم على كل كتاب شروح وحواشٍ يشهد بذلك الكتب التي الفت من القرن الاول الاسلامي الى الآن على ان العلوم التي اهملت

في الشرق كالطب والهندسة والجغرافية وغيرها واستعملت في الغرب قد ترجمها
الشرقيون الى لغتهم وقرأوها في مدارسهم فهذه المدارس المصرية قرئت فيها العلوم
القديمة والحديثة الاصلية والمترجمة ولم يفتها شيء مما كتب في اوروبا ولم نتغير
كيفية التدريس من اللغة العربية الى اللغة الفرنساوية او الانكليزية
في بعض العلوم الا في هذه السنة وهي نشأة مؤقتة لا تمكث الا بقدر ما
يطالب المصريون بحياة لغتهم التي يصرفون اموالهم على المدارس التي هي فيها
ولا يعارضهم في ذلك معارض فان الاجنبي لم ينفق على المدارس درهماً ولا
ديناراً حتى يحتم علينا لغته التي لا حاجة لنا بها في التدريس اما قوله ان
كثيراً منها قد نسخ الخ يريد بذلك كتب الطب والمواليد والكيمياء والهيئة
وغيرها لا كتب العلوم الشرعية او الالية لما وتقدم ان رجالنا المصريين
ترجموا تلك المحدثات الى العربية . واما قوله ومنها الزيادات الجوهرية الخ
فانه لا يطعن في اصل اللغة ولا يوجب تركها واستعمال غيرها فان المحدثات
تستعمل في جميع اللغات بالاسم الذي وضعه لها المخترع كالتلغراف والتلفون
والفونغراف والبارومتر وغيره فحكم اللغة العربية في تلقيها اسماء المحدثات وضمها
الى مافي معجماتها حكم جميع اللغات فلا تعاب بما ما ثلت فيه اعظم لغة متفاخر
بها ثم قال بعد ذلك «ومن اين لك المال يا اخي وانت تتجر ببضائع اكلها
العث وبدلتها المودة اما هو اجدر بك ان تترك هذه اللغة وشأنها التي لا
تفيدك سوى حطة الشأن بعد تعب ونصب وجوع لا مزيد عليه وتختار
لنفسك غيرها ان كتبت بها راجت كتابتك الخ» ولا شك انه ما اراد
بذلك الا الهزل في صورة الجد فانه يكتب كتبه وجريدته ويتكلم ويترافع

باللغة العربية ولم يدركه تعب ولا نصب ولا جاع بل هو يرتزق بها ومع تعلمه كثيراً من اللغات الاجنبية لم تفده فائدة معاشية فانه لو كتب كتباً او جرائد بها ونشرها بين المصريين والسوريين ما اشتراها احد لعدم معرفتهم تلك اللغة ولو ارسلها اوروبا لكسدت بما فيها من المؤلفات والكتب الجمة فلو لم نحمل كلامه على الهزل لكان بقاؤه على ما كان عليه الاولون من التحرير والتعامل بالعربي ناقضاً لقوله اكلها العث وبدلتها المودة وشهرته بين ابناء العرب بالتاليف والفصاحة والفضل ما اوصله اليها الا كتابته العربية فاللغة العربية هي التي رفعت قدره بين قومه ولم يزل مجهولاً في البلاد التي تعلم لغة اهلها واذا كانت اللغة رفعت شأنه لهذا الحد كانت دعواه حط الشأن بسببها دعوى مازح يتفكه بقلب المواضيع. ثم قال بعد ذلك « نعم ان في لغة الطفولية لذة ووطنية الا ان الوطنية الحقة قائمة في المعاني لا في الالفاظ اعني في صيانة حقوق الافراد واحكام العدل والتسوية والالتفات الى الامة ولغتها وعدم اعطاء خبز البنين لغيرهم فاذا فعلت هيئتنا ذلك هان علينا كل شيء والا فانت تضرب في حديد بارد » ما احلى هذه العبارة لو كانت مقصداً له وما تقدمها وسائل فانه يعيب الحكومات الشرقية بامرين الاول عدم صيانة الحقوق واحكام العدل والتسوية وهذا اندفع بهيئة المحاكم الجديدة وتغيير صور الاحكام والادارات الى ما ترضاه اوروبا فضلاً عن غيرها والثاني عدم الالتفات الى الامة ولغتها وعدم اعطاء خبز البنين الى غيرهم ونحن نوافقه على ذلك فان نقل التعليم من لغة البلاد الى لغة اجنبية نقل للتلميذ من الجنسية والدين معا والعجب ان المصريين يبذلون لمعارفهم اموالهم التي

أكثر بوصفها شعراً لقد كان منهمكا فى فحص لعملية ، فحص يجاوز حدود النقد الأدبى ؛ بالمعنى الصارم لهذه الكلمات . أما كيف قدر لمادة كتلك النتف من قراءات كولردج أن تتحول إلى شعر عظيم ، فهذا يظل لغزا كما كان دائما . ومع ذلك فقد تشبث عدد من الدارسين بمنهج لويس ، الآملين على أنه يقدم مفتاحا لفهم أى قصيدة لأى شاعر يبرهن على أنه قرأ أى شىء . ومنذ عام أو أكثر مضى ، كتب إلى سيد من إنديانا : « إنى أتساءل . من المحتمل أن أكون مجنونا بطبيعة الحال (كانت هذه الجملة الاعتراضية له وليست لى . وبديهى أنه لم يكن ، بأى درجة ، مجنونا ، وإنما لايعدو أن يكون قد تأثر قليلا - فى أحد أركان رأسه - بقراءته الطريق إلى زندو) ماإذا كانت « قطط الحضارة الميتة » و « فرس النهر المتعفن » ومستر كورتز لها صلة غامضة بـ « جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها » ؟ » إن هذا يلوح أشبه بالهذيان ، إلا أن تتعرفوا الإشارات . فهو ليس إلا باحثا متحمسا يحاول أن يقيم صلة ما بين الأرض الخراب وقلب الظلمات لجوزيف كونراد .

والآن فعلى حين أن دكتور لويس قد أضرم مثل هؤلاء الممارسين للتأويلات بحماس يحفزهم إلى أن يباروه ، زودتهم مأتم فينجان بنموذج لما يريدون من كل أعمال الأدب أن تكون عليه . ولابد لى من أن أبادر بأن أفسر الأمر قائلا إنى لا أسخر أو أنتقص من مجهودات أولئك الشراح الذين وجهوا أنفسهم إلى حل كل خيوط ذلك الكتاب وتتبع مفاتيحه . ولئن أريد لـ مأتم فنجان أن تفهم أساسا - ولسنا نستطيع أن نحكم عليها بدون مثل هذا المجهود - فإن مثل هذا النوع من أعمال المخبرين ينبغى أن يتابع . وقد قام السيدان كامبل وروبنسن (إذا ذكرنا مؤلفى عمل من هذا النوع) بمهمة تدعو للإعجاب . وشكواى الوحيدة ، إن كانت هناك شكوى ، هى من جيمز جويس ، صاحب تلك الآية الهولة ، لأنه كتب كتابا نتف كبيرة منه لا تعدو أن تكون - دون شرح مفصل - هراء جميلا (بالغ الجمال بالتأكيد حين يتلوه صوت أيرلندى ، فى مثل جمال المؤلف - ووددت لو كان قد سجل مزيدا منه !) ربما لم يدرك جويس مدى غموض كتابه . ومهما يكن من شأن حكمنا النهائى (ولن أحاول أن أتقدم هنا بحكم) على مكان مأتم فنجان ، لا أظن أن أغلب الشعر (لأنها ضرب من القصائد النثرية الكبيرة) يكتب بتلك الطريقة أو يتطلب ذلك النوع من التشريح ، لأجل الاستمتاع به وفهمه . ولكن شكوكى تتجه إلى أن الأحاجى التى تقدمها مأتم فنجان قد قدمت عونا للخطأ الشائع فى أيامنا هذه : خطأ النظر إلى الشرح على أنه فهم . وبعد إخراج مسرحيتى حفل الكوكتيل انتفخ بريدى ، عدة أشهر ، برسائل تقدم حلولا مدهشة لما اعتقد كتابها أنه أحجية معنى المسرحية . كان واضحا أن الكتاب لم يستهجنوا اللغز الذى ظنوا أنى طرحته عليهم - بل مالوا إليه . ومن المحقق أنهم - وإن لم يدركوا هذه الحقيقة - قد اخترعوا اللغز ، لأجل متعة اكتشاف حله .

وهنا لابد من أن أقر بأنى ، فى إحدى المناسبات الواضحة ، لم أكن بريئا من إدخال النقاد فى هذه التجربة . أعنى ملاحظاتى على الأرض الخراب ! كان كل ما أنويه فى البداية هو أن أضع كل مراجع مقتطفاتى ، راميا إلى أن أخضد شوكة نقاد قصائدى الأولى الذين اتهمونى بالسرقة الأدبية ثم حين آن الأوان لطباعة الأرض الخراب على شكل كتاب صغير - لأن القصيدة ، حين ظهرت لأول مرة فى The Dial (المزولة) وفى The Criterion (المعيار) ، لم يكن لها هوامش من أى نوع - اكتشفنا أن القصيدة قصيرة على نحو غير ملائم ، وهكذا عكفت على توسيع الملاحظات ، وكانت النتيجة أن غدت ذلك العرض المرموق للعلم الزائف الذى مازلنا نشهده اليوم . وقد فكرت أحيانا فى التخلص من هذه الملاحظات ، ولكنى لا أجد الآن سبيلا إلى نزعها . فقد نالت شهرة أكبر تقريبا من شهرة القصيدة ذاتها - فإن أى امرىء يشترى كتاب قصائدى ، ويجد أنه لا يشتمل على ملاحظات الأرض الخراب كان يطالب بإرجاع نقوده . بيد أنى لا أظن أن هذه الملاحظات قد أحدثت أى ضرر لسائر الشعراء . ومن المؤكد أنى لا أستطيع أن أفكر فى أى شاعر معاصر جيد أساء استخدام هذه الطريقة . (أما عن مس ميريان مور ، فإن ملاحظاتها على قصائدها ملائمة دائما وغريبة وقاطعة ومبهجة ولا تقدم أى تشجيع للباحث عن الأصول) . كلا . ليست القدوة السيئة التى قدمتها لسائر الشعراء هى ما يجعلنى أشعر بالندم . وإنما لأن ملاحظاتى أثارت النوع الخطأ من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر . لقد كان من العدل ولا ريب أن أقر بما أدين به لكتاب المس جسى وستون ، ولكنى آسف على أنى أرسلت كل هذا العدد الكبير فى بحث عقيم عن أوراق التاروت والكأس المقدسة .

وبينما كنت أفكر فى هذه المسألة : مسألة محاولة فهم القصيدة بشرح أصولها ، وقعت على مقتطف من ك . ج . يونج بدا لى أن له بعض الصلة بموضوعنا هنا . وقد أورد هذه القطعة الأب فيكتور هوايت من طائفة الدومنيكان فى كتابه المسمى « الله واللاشعور » . ويوردها الأب هوايت أثناء عرضه لأحد الاختلافات الجذرية بين طريقة فرويد وطريقة يونج .

(يقول يونج) : « إنها لحقيقة معترف بها أن الأحداث الطبيعية يمكن النظر إليها على نحوين : أى من زاوية النظر الآلية ، وزاوية الطاقة . إن النظرة الآلية علية خالصة : ومن زاويتها ينظر إلى الحدث على أنه نتيجة علة . . وزاوية الطاقة - من ناحية أخرى - غائية فى جوهرها ، فالحدث يتتبع من تأثيره إلى علته على فرض أن الطاقة تشكل القاعدة الأساسية للتغيرات التى تطرأ على الظواهر . . . »

إن هذا المقتطف مأخوذ من أول مقالة فى الكتاب المسمى « مساهمات فى علم النفس التحليلى » . وأضيف جملة أخرى ، لم يوردها الأب هوايت ، وتبدأ بها الفقرة التالية : « وكلتا زاويتى النظر لا غنى عنها لفهم الظواهر الطبيعية » .

وأنا أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، قياس تمثيل موح . فبوسع المرء أن يشرح قصيدة بفحص ما تتكون منه ، والأسباب التى ولدتها ، وقد يكون الشرح بمثابة تمهيد لازم للفهم . غير أنه كى نفهم قصيدة ، فمن الضرورى أيضا ، بل إنى خليق بأن أقول : إنه من الأمور الأشد ضرورة ، فى أغلب الحالات ، أن نحاول الإمساك بما يرمى الشعر إلى أن يكونه ، أو قد يقول المرء - برغم أنه قد مضى زمن طويل على استخدامى المصطلحات التى من هذا القبيل بأى ثقة - إن علينا أن نحاول الإمساك بصورة القصيدة .

ربما كان شكل النقد الذى يبلغ فيه خطر الاعتماد على التفسير العلى

أقصاه هو السيرة النقدية ، خاصة عندما يكمل كاتب السيرة معرفته للوقائع الخارجية بتخمينات نفسية عن الخبرة الداخلية . ولست أوحى بأن شخصية الشاعر الميت وحياته الخاصة تشكلان أرضاً حراماً ليس لعالم النفس أن يطأها . فينبغى أن يكون العالم حرا فى دراسة أى مادة يفضى به حب استطلاعه إلى فحصها ، ما دامت الضحية ميتة ، وقوانين القذف لا يمكن الإهابة بها لإيقافه . وليس هناك أى سبب يمنع أن تكتب سير الشعراء . أضف إلى ذلك أن كاتب سيرة المؤلف ينبغى أن يملك بعض القدرة النقدية ، ويجب أن يكون رجلاً ذا ذوق وحكم ، مقدراً لعمل الرجل الذى يضطلع بكتابة سيرته . ومن ناحية أخرى فإن أى ناقد ، مهتم اهتماماً جاداً بعمل رجل من الرجال ، يجب أن ينتظر منه أن يعرف شيئاً عن حياة الرجل . بيد أن السيرة النقدية للكاتب مهمة دقيقة فى حد ذاتها ، والناقد أو كاتب السيرة الذى يجلب إلى موضوعه ــ دون أن يكون عالماً نفسانياً مدرباً وممارساً مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب ألفها علماء نفس ، قد يزيد القضايا اختلاطاً .

إن مسألة الدرجة التى يستطيع بها ما نعلمه عن الشاعر أن يساعدنا على فهم شعره ، ليست من البساطة على النحو الذى قد يخاله المرء : ولا بد لكل قارىء من أن يجيب عن هذا السؤال بنفسه ، ولا ينبغى أن يجيب عنه بصورة عامة وإنما إزاء أمثلة محددة ، لأنه قد يكون أكثر أهمية فى حالة أحد الشعراء وأقل أهمية فى حالة شاعر آخر . ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة معقدة تمتزج فيها عدة صور من الإشباع . وقد تكون ممتزجة بنسب مختلفة فى نظر مختلف القراء .

وسأقدم مثلا . من المتفق عليه عموماً أن أعظم جزء من خير شعر وردزورث قد كتب فى رقعة قصيرة من السنين ــ قصيرة فى ذاتها ، وقصيرة بالنسبة لرقعة حياة وردزورث بأكملها . إن مختلف دارسى وردزورث قد نادوا بتفسيرات تفسر افتقار إنتاجه التالى إلى الامتياز . ومنذ بضع سنوات خلت ، كتب سير هربرت ريد كتاباً عن وردزورث ــ وهو كتاب شائق وإن كنت أظن أن خير تقدير له لوردزورث إنما يوجد فى مقالة تالية ، فى سفر عنوانه **معطف متعدد الألوان** ، فسر فيه ارتفاع عبقرية وردزورث وسقوطها بالآثار التى أحدثتها فيه قصة حبه لأنيت فالون ، وكانت معلومات كثيرة عنها قد خرجت إلى النور فى ذلك الوقت . وفى فترة أحدث ، كتب مستر ف . وبيتسون كتاباً عن وردزورث ذا تشويق كبير أيضاً (وفصله عن « الصوتان » يعين على فهم أسلوب وردزورث) وفى هذا الكتاب يذهب إلى أن آنيت لا تظهر بدرجة الأهمية التى ظنها سير هربرت ريد ، وأن السر الحقيقى هو أن وردزورث وقع فى حب شقيقته دوروثى ، وأن هذا يفسر بوجه خاص ــ قصائد لوسى ، ويفسر السبب فى أن إلهام وردزورث قد تغير بعد زواجه . حسنا ، إنه قد يكون مصيباً . فحجته بالغة الإقناع . ولكن السؤال الحقيقى الذى يخلق بكل قارىء لوردزورث أن يجيب عنه لنفسه هو : أهذا يهم ؟ أتعيننى هذه المعلومات على فهم قصائد لوسى بصورة أفضل مما كنت أفعل من قبل ؟

وعن نفسى فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن المعرفة بالينابيع التى أطلقت قصيدة ليست بالضرورة عوناً على فهم القصيدة : فإن المعرفة الأكثر من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالى بها ، وأنا لا أشعر بأن ثمة حاجة إلى يلقى على قصائد لوسى أى ضوء أكثر من الإشعاع المنبعث من هذه القصائد نفسها .

ولست أذهب إلى أنه ليس هناك أى سياق ، يمكن للمعلومات أو التخمينات التى من نوع معلومات سير هربرت ريد ومستر بيتسون وتخميناتهما ، أن تكون فيه ذات صلة بموضوعنا . إنها ذات صلة به إذا كنا نريد أن نفهم وردزورث ، ولكنها ليست ذات صلة مباشرة بفهمنا لشعره . أو الأحرى ، أنها ليست متصلة بفهمنا للشعر كشعر . بل إنى على استعداد لأن أقول إنه يوجد ، فى كل الشعر العظيم ، شىء ينبغى أن يظل غير قابل للتفسير ، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة ، وأن هذا هو الشىء المهم أكثر من غيره . فعندما تصنع القصيدة ، يكون شىء جديد قد حدث ، شىء لا يمكن أن يفسر كلية بأى شىء سبقه ، وهذا ــ فيما أعتقد ــ هو ما نعنيه بـ « الخلق » .

إن تفسير الشعر عن طريق فحص مصادره ليس ، بحال من الأحوال ، هو منهج كل النقد المعاصر . ولكنه منهج يستجيب لرغبة كثير من القراء فى أن يفسر الشعر لهم على ضوء شىء آخر : والقسم الأكبر من الرسائل التى أتلقاها من أشخاص لا أعرفهم ، فيما يخص قصائدى ، إنما يتكون من طلب نوع من الشرح ليس بمستطاعى أن أقدمه . وثمة اتجاهات أخرى كذلك الذى يمثله فحص الأستاذ رتشاردز لمشكلة : كيف يمكن تدريس تذوق الشعر ، أو تمثله الدقائق اللفظية المستخفية لتلميذه المبرز ، الأستاذ إمبسون . وقد لاحظت مؤخراً نمواً أشك أنه يضرب بجذوره فى طرق الأستاذ رتشاردز داخل حجرة الدراسة ــ هو ، بطريقته الخاصة ، رد فعل صحى لتحويل الانتباه من الشعر إلى الشاعر . إنه يتمثل فى كتاب نشر منذ زمن ليس بالبعيد وعنوانه تفسيرات : وهو سلسلة مقالات لاثنى عشر من النقاد الإنجليز الأحدث سنا ، يحلل كل منهم قصيدة اختارها . والمنهج المتبع هو أن يأخذ الناقد قصيدة معروفة ــ وكل من القصائد المحللة فى هذا الكتاب جيدة فى بابها ــ دون إشارة إلى صاحبها أو إلى أعماله الأخرى ، وأن يحللها مقطوعة مقطوعة وبيتاً بيتاً وأن يستخلص ويعصر ويقتطع ويدوس على كل قطرة معنى فيها ، قدر ما يستطيع . ويمكن أن ندعوها : مدرسة عصارة الليمون فى النقد . ولما كانت القصائد تتراوح بين القرن السادس عشر ووقتنا الحاضر ، ولما كانت تختلف كثيراً عن بعضها بعضاً ــ فالكتاب يبدأ بقصيدة « العنقاء والقمرية » وينتهى بقصيدة « بروفروك » وقصيدة ييتس « بين أطفال المدرسة » ــ ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة ، فقد كانت النتيجة شائقة ومربكة بعض الشىء . ولا بد من الإقرار بأن دراسة اثنى عشر قصيدة ، كل منها قد حلل بهذا العناء ، إنما هى طريقة مرهقة جداً لقطع الوقت . ويخيل إلى أن بعض هؤلاء الشعراء (وكلهم قد توفى ، عداى) كان خليقاً أن يدهش إذ يعرف ما الذى تعنيه قصيدته . وقد أصبت أنا نفسى بمفاجأة أو مفاجأتين صغيرتين ، كما حدث عندما قيل لى إن الضباب ، المذكور فى مطلع قصيدة « بروفروك » قد تسلل بطريقة ما إلى حجرة الجلوس . بيد أن تحليل قصيدة « بروفروك » لم يكن محاولة للعثور على أصولها ، لا فى الأدب ولا فى الأعماق الأكثر ظلمة لحياتى الخاصة ، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه حقيقة ، سواء كان ذلك ما أردت لها أن تعنيه أو لم يكن . وقد جعلنى ذلك أشعر بالعرفان . وكان ثمة مقالات كثيرة استوقفتنى بكونها جيدة . غير أنه لما

كان لكل طريقة حدودها وأخطارها ، فإن من المنطقى أن أذكر ما يلوح لى أنه حدود هذه الطريقة وأخطارها ، وهى أخطار يتعين على المدرس أن يحذر فصله منها ، إذا مورست على النطاق الذى تتجه شكوكى إلى أنه ينبغى أن يكون المجال الأساسى لاستخدامها : أعنى تدريباً للتلاميذ .

يتمثل الخطر الأول فى أن نفترض أنه لا بد أن يكون ثمة تفسير واحد للقصيدة كلها هو التفسير الصحيح . ستكون هناك تفاصيل تحتاج إلى شرح ، خاصة فى حالة القصائد المكتوبة فى عصر آخر ، وحقائق ، وإشارات تاريخية ، ومعنى كلمات معينة فى تواريخ معينة ، يمكن إقرارها ، ويستطيع المدرس أن يتأكد من أن الطلبة قد تلقوها ، على الوجه الصحيح . أما عن معنى القصيدة كلها ، فهذا أمر لا يستنفده أى شرح ، لأن المعنى هو ما تعنيه القصيدة لعدة قراء حساسين . أما الخطر الثانى ــ وهو خطر لا أظن أن أيا من نقاد الكتاب الذى ذكرته قد وقع فيه ، وإن يكن خطراً يتعرض له القارىء ــ فهو أن نفترض أن تفسير القصيدة ، إذا كان صحيحاً ، هو بالضرورة وصف لما كان كاتبها يسعى ، شعورياً أو لا شعورياً ، إلى القيام به . ذلك أن الاتجاه شديد الشيوع إلى الاعتقاد بأننا نكون قد فهمنا القصيدة إذا نحن تعرفنا أصولها ، وتتبعنا العملية التى أخضع بها كاتبها مواده ، إلى الحد الذى قد نميل معه بسهولة ، إلى تصديق العكس : وهو أن أى شرح للقصيدة هو ، أيضاً ، وصف للطريقة التى كتبت بها . إن تحليل قصيدة « بروفروك » ، الذى أشرت إليه ، قد شاقنى ، لأنه أعاننى على رؤية القصيدة بعينى قارىء ذكى حساس مثابر . ولكن ليس معنى ذلك ألبتة القول بأنه رأى القصيدة بعينى ، أو أن حديثه له أى صلة بالخبرات التى أفضت بى إلى كتابتها ، أو بأى شىء خبرته أثناء كتابتها .

وتعليقى الثالث هو أنى أود ، كمحك ، أن أرى هذا المنهج يطبق على قصيدة بالغة الجودة لم تكن معروفة لى من قبل : لأنى أود أن أتبين ما إذا كنت سأتمكن ، بعد مطالعة التحليل ، من الاستمتاع بالقصيدة . ذلك أن كل قصائد الكتاب تقريباً كانت قصائد أعرفها وقد أحببتها سنين طويلة ، وبعد قراءة التحليلات وجدتنى بطيئاً فى استعادة شعورى السابق إزاء القصائد . كان الأمر أشبه بشخص فكك آلة إلى أجزائها ، وتركنى أقوم بمهمة إعادة تجميع الأجزاء . والحق أن شكوكى تتجه إلى أن جزءاً كبيراً من قيمة أى تفسير ــ هو كونه تفسيرى الخاص . ربما كانت هناك أشياء كثيرة ينبغى معرفتها عن هذه القصيدة أو تلك ، حقائق كثيرة يستطيع الدارسون أن يرشدونى فى صددها ، ومن شأنها أن تعيننى على تجنب سوء فهم محدد ، ولكن التفسير السليم ــ فيما أعتقد ــ ينبغى أن يكون فى الوقت ذاته تفسيراً لمشاعرى الخاصة عندما أقرؤه .

لم يكن جزءاً من هدفى أن ألقى نظرة شاملة على كل طرز النقد الأدبى التى تمارس فى عصرنا . لقد رغبت أولا فى أن أوجه الانتباه إلى تحول النقد الأدبى الذى ربما أمكن القول إنه بدأ مع كولردج وتقدم ، بسرعة أكبر ، أثناء السنوات الخمس والعشرين الماضية . وقد عددت هذا التسارع راجعاً إلى علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد ، وإلى تدريس الأدب (بما فى ذلك الأدب المعاصر) فى الكليات والجامعات . ولست آسفاً لهذا التحول ، فإنه يبدو لى حتمياً . ففى عصر يعوزه اليقين ، عصر تحير رجاله علوم جديدة ، عصر قل ما يمكن أن يسلم به فيه على أنه معتقدات وافتراضات وخلفية مشتركة بين جميع القراء ، ما من منطقة قابلة للاستكشاف يمكن أن تعد أرضاً حراماً . ولكن ، بين هذا التنوع كله ، قد يكون لنا أن نتساءل : ما الشىء ، إن وجد ، الذى يجب أن يكون مشتركاً بين كل نقد أدبى ؟ منذ ثلاثين عاماً مضت ، أكدت أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هى « تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق » . إن تلك العبارة قد تبدو متعاظمة بعض الشىء لأذهاننا فى ١٩٥٦ . وربما وسعنى أن أصوغها على نحو أبسط ، وأقرب إلى قبول الجيل الحاضر ، بأن أقول : « زيادة فهمنا للأدب واستمتاعنا به » . وإن لخليق أن أضيف أن هذا يتضمن أيضاً تلك المهمة السلبية : مهمة توضيح ما لا يجب أن يستمتع به . ذلك أن الناقد قد يدعى ، أحياناً ، إلى أن يدين ما هو من الدرجة الثانية ، ويكشف ما هو مدلس : رغم أن هذا الواجب ثانوى بالنسبة لواجبه فى الثناء ذى التمييز على ما هو جدير بالثناء . ولا بد لى من أن أؤكد نقطة مؤداها أنى لا أنظر إلى الاستمتاع والفهم على أنهما نشاطان متميزان ــ أحدهما وجدانى والآخر عقلى . فبالفهم لا أعنى شرحاً ، رغم أن شرح ما يمكن شرحه قد يكون فى كثير من الأحيان مدخلا لازما للفهم . ولأقدم مثلا بالغ البساطة : إن معرفة الكلمات غير المألوفة ، وصور الكلمات غير المألوفة ، مدخل لازم لفهم تشوسر . وهذا شرح ، ولكن من الممكن أن يكون المرء متمكنا من معجم تشوسر اللفظى ، وهجائه ،وقواعده ، وتركيب جمله أو بالتأكيد ، إذا مضينا بالمثل مرحلة أبعد ، من الممكن للمرء أن يكون تام المعرفة بعصر تشوسر وعاداته الاجتماعية ومعتقداته وعلمه وجهله ــ ومع ذلك لا يفهم شعره ذلك أن فهمك قصيدة من القصائد يتعادل مع استمتاعك بها للأسباب الصائبة . ويستطيع المرء أن يقول إن الفهم معناه أن تحصل من القصيدة على المتعة التى يمكنها أن توفرها لك : أما الاستمتاع بالقصيدة مع إساءة فهم كنهها فهو استمتاع بما لا يعدو أن يكون إسقاطاً لعقلك الخاص . إن اللغة أداة صعبة التناول إلى الحد الذى نجد معه أنه لا يلوح أن عبارتى « يستمتع » و « يحصل على متعة من » تعنيان الشىء نفسه بالضبط . فالقول بأن المرء « يحصل على متعة من » ، الشعر لا يرن تماما نفس رنين القول بأن المرء « يستمتع بالشعر » . ومن المحقق أن معنى « المتعة » نفسه يختلف باختلاف الموضوع الباعث على المتعة ، بل إن القصائد المختلفة تقدم ضروباً من الإرضاء مختلفة . من المحقق أننا لا نستمتع بأى قصيدة استمتاعاً كاملا إلا إذا فهمناها . يعادل ذلك صدقاً ، من الناحية الأخرى ، أننا لا نفهم القصيدة فهما كاملا إلا إذا كنا قد استمتعنا بها . وهذا يعنى الاستمتاع بها بالدرجة الصحيحة وعلى النحو الصحيح ، بالنسبة إلى غيرها من القصائد (فـ « الذوق » إنما يتبدى فى علاقة استمتاعنا بإحدى القصائد إلى استمتاعنا بغيرها) . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن هذا يتضمن أنه لا يجمل بالمرء أن يستمتع بالقصائد الرديئة ــ إلا أن تكون رداءتها من نوع يتوسل إلى حسنا الفكاهى .

قلت إن الشرح قد يكون تمهيداً ضرورياً للفهم . ويلوح لى على أية حال أنى أفهم بعض الشعر دون شرح . ومن أمثلة ذلك بيت شكسبير :

على عمق خمسة أقدام كاملات يرقد أبوك

أو أبيات شلى :
أشاحب أنت من عناء
تسلقك السماء وتحديقك إلى الأرض

فهنا ، وفى قدر كبير من الشعر ، لا أجد شيئاً يشرح ــ أى لا أجد شيئاً من شأنه أن يساعدنى على أن أفهمه فهماً أفضل ، ومن ثم أستمتع به أكثر . وأحياناً نجد أن الشرح ، كما أشرت ، يستطيع أن يصرفنا كلية عن القصيدة بوصفها شعراً ، بدلا من أن يفضى بنا إلى اتجاه الفهم . وربما كان خير أسبابى للاعتقاد بأننى أفهم الشعر الذى من نوع غنائيات شكسبير وشلى التى أوردتها لتوى ، هو أن هاتين القصيدتين تمنحاننى من حدة الهزة حين أعيدهما اليوم ، مثلما كانتا تمنحاننى منذ خمسين عاماً مضت .

وعلى ذلك فإن الفرق بين الناقد الأدبى والناقد الذى تخطى حد النقد الأدبى لا يتمثل فى أن الناقد الأدبى أدبى « صرف » أو أنه ليس له اهتمامات أخرى . فالناقد الذى لا يكون مهتماً بأى شىء غير « الأدب » ، لن يكون لديه سوى القليل جداً كيما يخبرنا به ، لأن أدبه سيكون تجريداً خالصاً . إن للشعراء اهتمامات أخرى بالإضافة إلى الشعر . وإلا لكان شعرهم بالغ الخواء : فهم شعراء لأن همهم الغلاب قد تركز على تحويل خبرتهم وفكرهم (وكونك تخبروه أن تكون ذا اهتمامات تجاوز الشعر) تحويل خبرتهم وفكرهم إلى شعر . وعلى ذلك يكون الناقد ناقداً أدبياً إذا كان همه الأساسى فى كتابة النقد ؛ هو أن يساعد قراءه على الفهم والاستمتاع . غير أنه ينبغى أن تكون له اهتمامات أخرى ، كما هو الشأن مع الشاعر نفسه ، لأن الناقد الأدبى ليس مجرد خبير فنى ، تعلم القواعد التى ينبغى أن يراعيها الكتاب الذين ينقدهم ، وإنما ينبغى أن يكون الناقد هوالرجل كاملا ، الرجل ذا العقائد والمبادىء والمعرفة والخبرة بالحياة .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتساءل ، إزاء أى كتابة تقدم إلينا على أنها نقد أدبى : أهى تهدف إلى الفهم والاستمتاع ؟ فإن لم تكن كذلك ، فقد تكون نشاطاً مشروعاً ومفيداً ، وإلا انبغى الحكم عليها بوصفها إسهاماً فى علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق أو علم التربية أو أى مبحث آخر ــ وينبغى أن يحكم عليها متخصصون ، لا رجال أدب . ولا ينبغى علينا أن نخلط بين معرفتنا ــ أى معرفتنا بالحقائق ــ بعصر الشاعر وظروف المجتمع الذى يعيش فيه والأفكار الرائجة فى عصره والمضمرة فى كتاباته وذوق اللغة فى عصره ــ وفهمنا لشعره . قد تكون مثل هذه المعرفة ، كما قيل ، تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر . أضف إلى ذلك أن لها قيمتها الخاصة كتاريخ ، غير أنه لأجل تذوق الشعر لا يسعها إلا أن تفضى بنا إلى الباب : ولا بد لنا أن نجد لأنفسنا طريق الدخول . ذلك أن الهدف من اكتساب مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر المصطنعة فى مدة المقالة كلها ، ليس ، فى المحل الأول ، أن تمكننا من إسقاط ذواتنا على فترة بعيدة ، يسعنا أن نفكر فيها ونشعر بها ، عند قراءة الشعر ، كما كان معاصرو الشاليقين أن يفكروا فيها ويشعروا بها ، رغم أن لمثل هذه الخبرة قيمتها ، وإنما الهدف ــ بالأحرى ــ أن نفصل أنفسنا عن حدود عصرنا والشاعر الذى نقرأ عمله ، عن حدود عصره ، لكى نحصل على الخبرة المباشرة والاتصال الفورى بشعره . ولنقل إن أهم شىء عندما نقرأ أنشودة لسافو ، ليس هو أن أتصور نفسى ساكناً لإحدى الجزر اليونانية ، منذ ألفين وخمسمائة سنة خلت ، وإنما الشىء المهم هو الخبرة التى لا تختلف لدى كل الكائنات الإنسانية ، من مختلف القرون واللغات ، ممن يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر ، تلك الشرارة التى تستطيع أن تقفز عبر هذه السنوات الألفين والخمسمائة . وعلى ذلك فإن الناقد الذى أستشعر نحوه أكبر قدر من عرفان الجميل إنما هو الناقد الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شىء لم أنظر إليه من قبل قط ، أو لم أنظر إليه إلا بعينين يحجبهما التحيز ، والذى يضعنى إزاءه وجهاً لوجه ، ثم يتركنى معه . ومن هذه النقطة ، يتعين علىّ أن أعتمد على حيتى وذكائى ، وقدرتى على اكتساب الحكمة .

ولو أننا وجهنا جل اهتمامنا فى النقد الأدبى إلى «الفهم» لتعرضنا لخطر الانزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح . بل لتعرضنا لخطر متابعة النقد وكأنه علم ، وهو مالا يمكن أن يكونه . وإذا نحن ، من ناحية أخرى ، اصرفنا فى تأكيد «استمتاع» فسنجنح إلى أن نقع فى الذاتية والانطباعية . ولن يفيدنا استمتاعنا بأكثر مما يفيدنا مجرد التسلية وقطع الوقت . ومنذ ثلاثة وثلاثين عاماً خلت ، لاح أن هذا النمط الأخير من النقد الانطباعى ، هو علة الضيق الذى استشعرته غندما كتبت عن «وظيفة النقد» . واليوم يلوح لى أننا بحاجة إلى أن نكون أكثر احتياطاً إزاء النقد الذى لا يعدو أن يكون تفسيرياً ــ غير أنى لا أريد أن أتركحم مع الانطباع بأننى أريد أن أدين نقد عصرنا . فأنا أعتقد أن هذه السنوات الثلاثين الأخيرة كانت فترة لامعة للنقد الأدبى فى كل من بريطانيا وأمريكا بل إنها قد تلوح ، عند النظر إلى الوراء ، ألمع مما ينبغى . من يدرى ؟

ثلاثية نجيب محفوظ..
فى دراسة بنائية

سيد حامد النساج

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ، كتاب جديد ، للدكتورة سيزا أحمد قاسم ، بعنوان (بناء الرواية ؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . والكتاب هو نص الرسالة التى تقدمت بها المؤلفة إلى كلية الآداب ــ جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الدكتوراه فى الآداب ١٩٧٨ ؛ بمعنى أنه كان ــ فى الأصل ــ رسالة جامعية ، وبحثاً أكاديمياً ، فى موضوع يتصل بفن الرواية أولاً ، وبواحد من كتابها الأعلام المعاصرين ثانياً .

ومن ثم فإن الضرورة تستلزم ــ منذ البداية ــ إبداء الرأى فى الجزئيتين الأخيرتين : البحوث العلمية التى قدمت فى شكل رسائل جامعية حول الرواية فناً أدبياً ، وكذا ما تناول منها نجيب محفوظ على نحو خاص . والحق إنها لظاهرة واضحة ! كانت الدراسات الأكاديمية فى الجامعات العربية تحتفل بفن الشعر : تأريخاً ، وتحليلاً ، ودراسة ، وتحقيقاً ، وكشفاً عن أعلامه ، وإحاطة بمذاهبه واتجاهاته . وظلت كليات الآداب ، وأقسام الأدب واللغة بها ، مدة طويلة من الزمن ، تدور موضوعات الدراسات العليا ورسائل الماجستير والدكتوراه بها حول الشعر وحده .

ومع بداية الستينيات ، تحول الاهتمام من الشعر إلى الرواية والقصة القصيرة ، فاتجهت البحوث والدراسات حول هذين الفنين ؛ تؤرخ لهما ، أو تتناول النتاج القصصى والروائى بالنقد والتحليل ، أو تقف عند كاتب بعينه ، أو مجموعة من الكتاب ، أو يحاول بعضها تحديد اتجاهات فنية ، فيتتبع نشأتها ، وامتداداتها ، وتطورها . وهكذا .

وطفقت الدراسات تكثر وتكثر ، وأخذت موضوعات الرسائل والبحوث تتكرر ، حتى أضحت الأحكام واحدة ، وغدا النقل عن الآخرين سهلاً ميسوراً ؛ ولم يعد ثمة جديد فى الرؤية ، أو فى التناول ، أو فى المنهج ، أو فى المعالجة ، ما دامت الشخصيات المدروسة واحدة وثابتة لا تتغير ، وما دام النتاج الروائى والقصصى موضوع الدراسة والبحث واحداً ، وما دامت المحاور التى تدور فى فلكها البحوث لا تتطور ولا تتبدل . ذلك أن عمر الرواية العربية فى مصر ــ على سبيل المثال ــ لا يتجاوز ثلاثة أرباع القرن ، ألف الدارسون تقسيمها إلى مراحل .

وأياما كان التقسيم والمراحل ، فإن عدد الكتاب الذين تناولتهم البحوث محدود ، واتجاهات الرواية معروفة ، وشخصياتها الفنية أصبحت محفوظة ، وزوايا نظر الكتاب أنفسهم لم تعد خافية على القارىء العادى . ومع ذلك فإننا نعجب إذ نفاجأ بأن عدد رسائل الماجستير والدكتوراه التى قدمت إلى كليات الآداب بالجامعات المصرية ــ وحدها ــ والتى جعلت « الرواية المصرية » موضوعاً لها ، يفوق هذا العمر المحسوب للرواية فى مصر . أضف إلى ذلك أن الأغلب الأعم من هذه البحوث يبتعد ــ عامداً ــ عن تناول التيارات الحديثة والمعاصرة للرواية العربية فى مصر . ويخشى ــ دون سبب معلوم ــ دراسة الأجيال الشابة الجديدة ، بفكرها ، وموضوعاتها ، وتقنياتها ، ولغتها الفنية ، وأدواتها المستحدثة فى التناول والمعالجة .

ولك ــ بعدئذ ــ أن تطلع على عناوين البحوث والرسائل الجامعية ، التى تناولت فن الرواية من قريب أو من بعيد . ستجد أنها لا تختلف إلا فى العنوان فقط ، وربما فى تغيير بعض العناوين الفرعية الداخلية . فـ« الذاتية » هنا تصبح « وجدانية » هناك ؛ و« العاطفية » هنا يكتبها آخر « رومانسية » ؛ و« الماركسية » عند واحد تجدها « واقعية اشتراكية » عند ثان ؛ و« الترجمة الذاتية » لدى باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر ؛ ورواية « النضال الوطنى » هنا هى هى بعينها رواية « الكفاح الوطنى » هناك ؛ و« الرواية الاجتماعية » ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » !

ومما يثير الدهشة حقاً ، أنك تفاجأ بعنوان جد غريب ، كالبناء الفنى فى الرواية ، أو اتجاهات الرواية المعاصرة ، مثلاً ، فتعكف عليهما لتضيف إلى معلوماتك جديداً ، ثم تجد أن الأول تاريخى بحت ، وأن الثانى تاريخى صرف ، وأنهما معاً ، كما لو كانا قد كتبا من قبل طالب واحد ؛ الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة رسالته ؛ ولا يخرج الثانى عن هذا الإطار ، وإن بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦٧ ، لكنهما يتفقان فى كل شيء . فى الوقوف عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية ، والرواية الواقعية ، والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا أنهما ــ معاً ــ اعتمدا طويلاً على ثلاثة مؤلفات لناقد واحد . كان الأول صادقاً فى تسجيل كتاب واحد منها وتعمد إغفال الكتابين الآخرين ؛ وهما كتابان مشهوران ، فى حين تعالى الثانى ولم يذكر كتاباً واحداً منها ، فى حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقرات وآراء ، وأفكاراً ، وبعض تلخيص للروايات ، وبعض الأحكام الفنية والموضوعية . ومعظم هذه الرسائل مطبوع ــ الآن ــ ومتداول بين أيدى القراء . وبخاصة بين أيدى طلابنا فى الجامعات المصرية .

ولا يخفى أن كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) كان حجر الزاوية الذى تدور حوله هذه البحوث ، كما كان بمثابة المنهل الثر الغزير الذى نهلت منه . وكان هو الآخر رسالة علمية قدمت للحصول على درجة الدكتوراه . وإذا كان كثير من الرسائل قد طبع ونشر ، فإن عدداً لا بأس به لم ينشر . مثل رسالة عبد البديع عبد الله إبراهيم (ما بعد الواقعية فى الرواية المصرية) ؛ ورسالة أحمد عبد السلام الشاذلى (شخصية المثقف فى الرواية المصرية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٥٢) ؛ ورسالة البسيونى أحمد منصور (الاتجاه الرومانسى فى الرواية العربية) ؛ ورسالة نبيل يوسف صالح حداد (شخصية المثقف فى الرواية العربية فى مصر) ؛ ورسالة عبد المنعم إسماعيل محمد (التطور نحو الواقعية فى القصة المصرية المعاصرة) ؛ ورسالة سها شوكت أحمد الخيال (الفن القصصى عند طه حسين) ؛ ورسالة محمد صالح الشنطى (الرواية العربية فى مصر ١٩٥٢ ــ ١٩٦٧) ؛ ورسالة شوقى على محمد الزهرة (أثر السيرة الشعبية فى رسم البطل فى الرواية التاريخية فى مصر ١٩١٤ ــ ١٩٥٠) ؛ ورسالة محمد صالح الشنطى (الرواية فى أدب توفيق الحكيم) ؛ ورسالة محمود عبد المجيد أحمد شريف (الرواية التاريخية وتطورها فى الأدب العربى الحديث) . . إلى غير ذلك من البحوث التى قدمت هنا أو هناك أو هنالك . يضاف إليها مؤلفات الباحثين والدارسين ممن لم يتقدموا بدراساتهم عن الرواية إلى الجامعات المصرية .

***

إذا انتقلنا إلى الجزئية الثانية الخاصة بنجيب محفوظ ، فإننا نجد ما يؤكد الظاهرة ويدعمها ؛ فما دامت الرواية تحظى بهذا الكم الهائل من الرسائل الأكاديمية ، وما دامت هذه الرسائل ــ جميعاً ــ تتعرض لنجيب محفوظ ، وتتناول أعماله ، فلماذا لا يخصص البعض بحوثه ورسائله لنجيب محفوظ ، فلا يقف عند أحد غيره ؟! ومن ثم لم يترك الباحثون جانباً من جوانب فنه إلاّ درسوه ، ولا رواية من رواياته إلاّ فحصوها ، ولا شخصية من شخصياته الفنية إلاّ وقفوا عندها ، ولا فكرة إلاّ حللوها . ولم يكتف النقادبذلك ، بل إنهم شغلوا الصحافة اليومية والأسبوعية ، والمجلات الشهرية المتخصصة وغير المتخصصة ، بمقالات ضافية حول نجيب محفوظ وكل ما يصدر عنه .

نذكر من المؤلفات التى كان موضوعها نجيب محفوظ وحده ، كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (نجيب محفوظ ؛ الرؤية والأداة) ؛ وكتاب الدكتور محمود الربيعى (قراءة الرواية ؛ نماذج من نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور غالى شكرى (المنتمى ؛ دراسة فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور رجاء عيد (دراسة فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور نبيل راغب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله (الإسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الأستاذ محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الأب جاك جومييه (ثلاثية نجيب محفوظ) ؛ وكتاب جورج طرابيشى (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية) ؛ وكتاب أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ) ؛ وكتاب إبراهيم فتحى (العالم الروائى عند نجيب محفوظ) . أما عن الرسائل الجامعية ، فمنها (نماذج الشخصيات المكررة فى روايات نجيب محفوظ) لعودة الله سالم القيسى ؛ و(البطل فى روايات نجيب محفوظ) لمحمود خليل عثمان العطشان ؛ و(الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ) لسليمان الشطى ؛ و(ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكبيسى ؛ و(الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد ؛ وآخرها (نجيب محفوظ ــ دراسة فنية) لمحمد عبد الحكم عبد الباقى ١٩٨٤ .

ولبيان إلى أى حد يفيد القارىء أو الدارس أو الناقد من مثل هذه الرسائل المتعددة ، نشير إلى رسالتين اثنتين ، يوحى عنوان كل منهما بالتفرد وباستقلالية الموضوع . الرسالة الأولى هى (ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكبيسى ؛ والرسالة الثانية هى (الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد . ذلك أن سليمان الشطى اختار عنواناً عاماً يطبق فيه الرمز على أدب نجيب محفوظ فى مجمله ، فى حين أن عنوان فاطمة الزهراء محمد سعيد قد يوحى بالتخصص ، والاستقلال بالرواية . وسنعرف ــ فيما بعد ــ أن « قد » هذه لا تعنى التأكيد بأى حال من الأحوال !

تناول الكبيسى فى رسالته ثلاثية نجيب محفوظ ، ووقف فى الباب الأول عند بناء الشخصية ، وانفرد الباب الثانى بتحليل لشخصية كمال ، فى حين تعرض الباب الثالث للأبنية التعبيرية .

وكان الباحث الشاب يتناول كل باب من هذه الأبواب من خلال رؤية فنان ، ويكتب بلغة سهلة بسيطة معبرة على نحو يكشف عن استيعاب جيد للنص . لكننا لا نزعم أنه كان باحثا دارساً ، ينقب ، ويبحث ، ويناقش ، ويحلل ، ويستخلص النتائج ، ويجمع المتشابه ، ويرد الشيء إلى أصله . لقد كتب مؤلفه بروح الفنان الذى تلقى الثلاثية ، فعكست على نفسه انطباعاً معيناً ، ما لبث أن طبعه فى شكل رسالة جامعية .

لذلك فإنا نراه وقد فصل الثلاثية تماماً عن نتاج نجيب محفوظ السابق عليها ، كالروايات التاريخية (أحمس ــ رادوبيس ــ كفاح طيبة) والروايات الاجتماعية (القاهرة الجديدة ــ زقاق المدق ــ خان

الخليلي ــ بداية ونهاية) ، وبخاصة أن الثلاثية تدور فى فلكين ؛ أحدهما متعلق بالتاريخ والمقاومة وحركة المجتمع السياسية ؛ والآخر مرتبط بالقضايا الاجتماعية ومشكلات الطبقة الوسطى . فهل يعد الأول امتداداً للبعد التاريخى الوطنى المتناول فى رواياته التاريخية السابقة ؟ وهل يعد الثانى امتداداً أو تطويرا لرواياته الاجتماعية ؟ هذا ما لم تجب عنه الرسالة . وأيضا فإنه فصل الثلاثية عن الأعمال المعاصرة لها ، التى نهجت النهج نفسه ، والتزمت الاتجاه الطبيعى : (فى قافلة الزمان) ١٩٤٥ ، (النقاب) ١٩٥٠ ، (الشارع الجديد) ١٩٥٢ لعبد الحميد جودة السحار ؛ و(أزهار) و(الدكتور خالد) لأحمد حسين ، بمثل ما فصل الثلاثية عن حركة الرواية العربية الحديثة بشكل عام . وهى عمل أثر فى الرواية العربية فى تونس والمغرب وسوريا . هذا بالإضافة إلى اضطراب المصطلحات والمفاهيم ، وعدم الاهتداء إلى نماذج من النص الروائى تدل دلالة صحيحة على بعض هذه المصطلحات . فهو لا يدرك المعنى العلمى والنقدى لتيار الوعى ، وللمونولوج الداخلى ، وللحوار بمعناه الفنى بوصفه جزءا من البناء الروائى ، وللمفاجأة . وقد استغرقته دراسة شخصية واحدة هى شخصية « كمال » ، فأفرد لها باباً تعرض فيه لطفولته ، ولتجربته العاطفية ، والمعترك الفكرى له . ولم يحفل بتحليل شخصية الأب فى الثلاثية . وهذه الشخصية ــ عند نجيب محفوظ عموماً ــ تكشف عن موقف نقدى من المجتمع .

كذلك فإنه أغفل شخصية المكان ، والبيئة ، فى الرواية ــ الثلاثية ، ولجأ كثيراً إلى تلخيص المشاهد والمواقف ، والتعريف ببعض الشخصيات ، فى محاولة منه لإعادة صياغة الثلاثية .

وثمة ملحوظة أساسية ، هى أن القارىء لا يعثر على مرجع أجنبى واحد تدل الدراسة على أن الباحث اطلع عليه . إنه يشير إلى مذاهب أدبية ، ومدارس نقدية ، ومسائل متعلقة بالبناء الفنى ، وبعض الروايات الأوربية ، وذلك من خلال كتاب الدكتور محمد مندور (الأدب ومذاهبه) ؛ وهو مرجعه الوحيد فى هذا الجانب . لم يستند إلى المراجع الأصلية ، وتوقفت مراجعه المترجمة عند ماصدر منها منذ زمان بعيد . يدل هذا على أن مفهومه للرواية يحتاج إلى إعادة نظر ؛ إذ يتسع عنده ليشمل كل شىء . والثلاثية مرة تقترب من الواقعية النقدية ، وأخرى تقترب من الواقعية الاشتراكية ، وثالثة نراها رواية طبيعية . والالتزام انغلاق وثبات ومحدودية . ونجيب محفوظ تقدمه الرسالة على أنه اشتراكى حيناً ؛ لأنه يبشر بفجر جديد ؛ وحينا آخر تعود لتنفى عنه اشتراكيته . هى إذن رسالة تفتقد كثيراً من أدوات الدرس والبحث ، ولا تضيف جديداً يساعد على فهم الثلاثية ، أو على الوعى بنجيب محفوظ من خلال الثلاثية . وهى ــ أيضا ــ تغترف من أحكام الدارسين السابقين ؛ وتنقل عنهم ؛ فضلاً عن اضطرابها فى هذا النقل .

***

ولكى تنفى الباحثة فاطمة الزهراء محمد سعيد عن نفسها مظنة النقل المباشر ، والسطو غير المشروع على رسالة سليمان الشطى (الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ) ، فإنها راحت تكتب اسم رسالته خطأً فى صفحة المراجع ، وفى الهوامش ، فكانت حريصة على أن تكتب عنوان بحثه هكذا (الاتجاه الرمزى فى أدب نجيب محفوظ) ، وتؤكد أنه رسالة بجامعة الكويت ، وتثبت تاريخ صدورها خطأً . ويبدو أنها قد توهمت أن أحداً لن يتمكن من الاطلاع على البحثين فى وقت واحد . ولعلها توهمت أيضاً أن عنوان بحثها قد يصرف القراء والدارسين عن الادعاء بأنها ناقلة أمينة ، وعالة على غيرها ، ما دامت قد ابتكرت هذا العنوان الجديد ، لهذا البحث المسبوق .

وإذا كان سليمان الشطى فى رسالته قد توسل بأدوات نقدية ، وبأسلحة ثقافية تؤكد وعيه بموضوعه ، وإدراكه لأبعاده ، وتعمقه فى خفاياه ، فإن هذه الناقلة التى سطت على بحثه ، لا تعدو أن تكون ناقلة غير ذكية ؛ فلا شىء فى رسالتها يثبت أنها تملك من وسائل التمويه والخداع والمداورة شيئاً . وفى محاولة منها لإبعاد شبهة النقل الحرفى ، شوهت بعض مادته . ويكفى أن تعرف أن سليمان الشطى فى رسالته درس على الترتيب روايات نجيب محفوظ الآتية :

القاهرة الجديدة ــ خان الخليلى ــ بداية ونهاية ــ زقاق المدق ــ الثلاثية ــ أولاد حارتنا ــ الطريق ــ الشحاذ ــ اللص والكلاب ــ ثرثرة فوق النيل ــ ميرامار .

وقامت الناقلة بتلخيص هذه الروايات على الترتيب الآتى :

القاهرة الجديدة ــ خان الخليلى ــ بداية ونهاية ــ زقاق المدق ــ الثلاثية ــ أولاد حارتنا ــ اللص والكلاب ــ السمان والخريف ــ الطريق ــ الشحاذ ــ ثرثرة فوق النيل ــ ميرامار .

وهى تخصص لكل رواية فصلاً مستقلاً . ومعنى هذا أن الرسالة عبارة عن اثنى عشر فصلاً حددتها فى بابين : الباب الأول تحت عنوان « الرمزية الموضوعية » ؛ والباب الثانى يحمل عنوان « الرمزية الفنية » . ومع ذلك فإن نصيب « الرمز » و« الرمزية » من هذه الرسالة قليل قليل ، وضعيف ضعيف ، ومنقول منقول .

إنها تلخص كل رواية ، ثم تعقب فى صفحتين أو ثلاث صفحات فقط بما تسميه « جزئيات البناء الرمزى » . تجد هذا العنوان ثابتاً فى أعقاب تلخيص كل رواية من هذه الروايات . [٣ صفحات فى الفصل الأول ــ ٢,٥ فى الثانى ــ ٤ فى الثالث ــ ٤ فى الرابع، لا شىء فى الخامس . . . و . . . و . . . .] وبإحصاء بسيط نجد أن مجموع ما كتب عن الرمز والرمزية ــ وهو المحور الأساسى للرسالة ، بل إنه الشىء الجديد والجدير بالالتفات فى هذه الرسالة لا يتجاوز ثلاثة وثلاثين صفحة ، من مجموع عدد صفحات الرسالة (٢٧٥ صفحة) . وإذا شئت تنقية وتنقيحاً وغربلة واستبعاداً للمكرر والمكرور لما ظفرت مما يتصل بالرمز والرمزية إلا بثلاث صفحات ، تسهم فى بلورة فكرة أساسية عن الرسالة وصاحبتها . إنها لا تعرف مفهوم الرمز والرمزية ، ولا تملك أدوات البحث العلمى الدقيق ، ولا كيفية الإفادة من بحوث سابقة على الطريق . إن أهم موضوع يشير إليه عنوان الرسالة لا تحفل به الناقلة ؛ وما فعلته هو تلخيص الروايات ، من ثنايا وجهة نظر الباحث سليمان الشطى . وفضلا عن هذا فإن ناشئة النقاد كانوا يلجأون إلى التلخيص لتعريف القراء ــ قراء الصحف اليومية ــ بآخر ما صدر لنجيب محفوظ ؛ كما أن عدداً كبيراً من المؤلفات التى تناولت الرواية المصرية ، كان أصحابها يقدمون تعريفاً بالروايات وتلخيصاً لأحداثها . ومن ثم لم تجتهد صاحبة

الرسالة في شيء ، ولم تكلف نفسها مشقة البحث الحقيقى ، والدراسة النقدية العلمية السليمة ، فجاءت الرسالة عالة على جهود الآخرين ، مؤلفين ، وكتاب مقالات . وهذا يؤكد أن لا قدرة على الاستكشاف والاستنباط واستكناه النصوص ، ولا اعتماد على فكر أو ثقافة أو رؤ ية موضوعية ، ولا منهج من البداية حتى النهاية .

والمراجع المثبتة ــ جميعاً ــ من المراجع العامة ، لا تظفر من بينها بكتاب حول التكنيك الروائى ، أو حول الرمز والرمزية ، أو حول صنعة الرواية . وكيف يمكن أن يقبل باحث على موضوع فى النقد والأدب الحديث دون أن يكون ملماً بمصادره ومراجعه ، وبالثقافة العالمية المعاصرة ؟ بل كيف يقبل ــ أصلاً ــ على اختيار موضوع كهذا وهو لا يحسن التحليل الفنى ، والمقارنة ، ولا يملك أن يكون دقيقاً وموضوعياً ؟ النتيجة ــ بطبيعة الحال ــ ستكون على النحو الذى وصفناه وحددناه . قد تصل إلى الشك فى أن صاحبة الرسالة تعرف ماهية الرواية ، وماهية الرمز ، والأصول الفنية للرمزية .

والغريب فى الأمر ، أن السادة الزملاء الأساتذة الذين يشرفون على مثل تلك الرسائل يعرفون العيوب الأساسية التى يقع فيها طلابهم ، ويدركون عدم الجدة فيها ، وسبق الآخر إليها . ومع ذلك فإنهم لا يوجهون طلابهم بالابتعاد عنها . والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنهم مدركون أن البحوث معادة ، وأن النقل واضح ، وأن التجديد لا وجود له ، وأن الكسل فى البحث والكشف غير مستور . وفوق ذلك فإنهم يجيزون هذه الرسائل ويقبلون الإشراف عليها ، أو الاشتراك فى مناقشتها ، وأحياناً الإقبال على كتابة مقدمات لها عندما تطبع وتنشر فى كتاب .

هل أقول إنهم أولى الناس بالمحاسبة ؟ الله أعلم .

***

عند هذا الحد يصبح الحديث عن قيمة رسالة الدكتورة سيزا أحمد قاسم واجباً . وقد طبعت هذه الرسالة وصدرت فى كتاب : (بناء الرواية ــ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . منذ الصفحات الأولى للمدخل إلى الدراسة ، نتلمس السمات البارزة فيها ، التى تجعلها تبتعد تماماً عن تلك المآخذ التى أخذناها على نظائرها من البحوث التى دارت حول الموضوع نفسه . إنها تدرس ثلاثية نجيب محفوظ دراسة مقارنة ، فى ضوء نظرية البنائية . وهى تعرض بدقة متناهية الخلاف بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية حول الأدب المقارن ، والعنصر الأساسى فيه . ثم تبدى رأيها بشكل أكثر ضبطاً وتحديداً ، وكأنما تقف بين مؤسسى النظريات النقدية ، قرينة لهم ، متساوية معهم . وهذا ما يجعل لدراستها شخصية متميزة ؛ فلا تصبح عالة على فكر أحد .

وعلى خلاف عدد ممن ادعوا أنهم قدموا « البنائية » للقارىء العربى ، حين قاموا بترجمة بعض المقالات الأجنبية إلى اللغة العربية ، لكنهم فشلوا فشلاً مخجلاً عندما حاولوا تطبيق هذه النظرية على نص شعرى أو قصصى ، حتى بدت ترجماتهم فى وادٍ وكتاباتهم الأصلية فى واد آخر ، بل أظن ظناً أن إخفاقهم فى التطبيق النقدى على الأدب العربى المعاصر ، كان وراء ذلك الاتهام الذى وجه إليهم بأنهم لايفهمون « البنائية » حق الفهم ، ولايحسنون التعامل مع أسسها

النظرية ــ على خلاف ذلك يظهر أن الدارسة هنا تفهم « البنائية » جيداً ، وتدرك كيف تفسر فى ضوئها النص الأدبى . ومن ثم فإنها تنجح على المستويين : مستوى الوعى النظرى العقلانى بالأصول ، والمنهج ؛ ومستوى الوعى التطبيقى بالمادة المتاحة ؛ وبكيفية التعامل النقدى معها ، وتحليلها ، وتفسيرها .

أقول ، الوعى النظرى العقلانى ؛ لأن الباحثة تبتعد عن التهويمات ، والخطابية ، والإنشائية ، والانفعال الجامح عند الانعطاف نحو النظرية ، والجعجعة حولها . إنها حريصة على أن تكون كلماتها حادة ، وجادة ، ومحددة ، وأن تكون لغتها لغة علمية موضوعية ، ومصطلحاتها صارمة ،بعيداًعن لغة الأدب والشعر ؛ لأنها تجرى تجربة معملية كيماوية ، من خلال رؤ ية عقلانية إحصائية مادية ـ إن صح التعبير ـ وليس من خلال منطلق عاطفى يقصد إلى تفخيم دور أديب بعينه ، والإعلاء من شأن رواية بذاتها .

ولما كانت الباحثة تتعامل مع أحدث النظريات النقدية ، والمناهج الأدبية ، فإنها استندت إلى مراجع حديثة متنوعة ، تؤكد ـ جميعاً ـ إجادتها اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ؛ إذ إنها تقارن بين روايات كتبت بهاتين اللغتين ، بالإضافة إلى ما كتب باللغة العربية . كما أنها ـ فيما تكشف عنه الدراسة ـ ثقفت نفسها بثقافة اللغتين ، وبالآداب الأوروبية المعاصرة أيضاً ، وقلما كانت تلجأ إلى الترجمات العربية . تدل على ذلك مواطن الاستشهاد بالنصوص ، أدبية ونقدية ، وقائمة المصادر الأجنبية ، وثبت المراجع . وهى كلها حديثة الصدور ! وقد لاحظنا أن الرسائل المماثلة لم تكن ترجع ـ فى الأغلب الأعم ـ إلى مراجع حديثة ؛ وإن ذكر بعضها شيئاً ـ ذراً للرماد فى العيون ـ فإنما يشير إلى دائرة المعارف البريطانية . وهذا دفعنا إلى الاعتقاد بأن أصحاب هذه الرسائل لايجيدون لغة أجنبية ، ولا دراية لهم بالآداب الأوروبية . إنها تعتمد نظرية الباحث الألمانى « أولريخ فايسشتاين » فى الأدب المقارن ، وأعمال الناقد الفرنسى « جيرار جينيت » ، الذى ينتمى إلى مدرسة النقد البنائى الفرنسية ، لكنه يؤكد ضرورة الأخذ بالمناهج الأخرى فى الاعتبار ، مثل المنهج التفسيرى ، والمنهج التاريخى . وكذلك تلجأ الباحثة إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين ؛ وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكى . واتخذت من تعريف « جان لوفيفر » للقص منطلقاً لتقسيم بحثها . إنه يرى أن الوحدات الأساسية التى يقوم عليها بناء الرواية هى : الزمان والمكان والمنظور ؛ فأفردت الباحثة لكل وحدة من هذه الوحدات فصلاً خاصاً .

وقد درست الباحثة فى الفصل الأول البناء الزمانى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وترتيب العناصر الزمنية . ووقفت فى الفصل الثانى عند البناء المكانى ، وأساليب تجسيد المكان فى الثلاثية ، ودلالته . وتعرضت فى الفصل الثالث لبناء المنظور ، وتجسيده فى أساليب التشخيص . ولقد اختارت الثلاثية لتلتمس فيها آثار المدارس الأوروبية المختلفة ، ولترى أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين غيرها من النصوص الروائية الأوروبية ، وكيفية استخدام الثلاثية لأساليب تلك النصوص ومفاهيمها وتقنياتها . واختارت الباحثة من تلك النصوص أعمال « بلزاك » و « فلوبير » ، بوصفهما صاحبى الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية فى أزهى صورها وأكملها . وانتخبت لبلزاك

« أوجينى جرانديه » ، ولفلوبير « مدام بوڤارى » ، ولزولا « المطرقة » و « الفريسة » . وأضافت إلى المدرسة الواقعية والطبيعية ، مدرسة الروائيين الإنجليز الإدواردين ، مثل « جلزوورذى » و « بنيت » .

وأخذت الباحثة تقارن بين افتتاحية روايات بلزاك وزولا وجلزورذى ، وثلاثية نجيب محفوظ . ورأت أن كلاً من زولا وبلزاك لجأ إلى كتابة روايات عدة ، تكرر فيها ظهور الشخصيات نفسها ، على نحو مكنها من اختصار الافتتاحية ، بل الاستغناء عنها ، استناداً إلى معرفة القارىء بهذه الشخصيات ، والخلفية التى صنعتهم ، والعالم الذى تدور فيه أحداث الرواية . وكذلك فعل نجيب محفوظ . ففى حين تمتد افتتاحية (بين القصرين) إلى ١٠٤ صفحة ـ أى خمس الرواية تقريباً ـ وتنقسم إلى ١٥ فصلاً ، انكمشت افتتاحية (قصر الشوق) إلى ثلاثة فصول فى ٥٤ صفحة . ولم يحتج نجيب محفوظ إلاّ إلى فصل واحد فى ١٨ صفحة لتقديم افتتاحية (السكرية) . وتضيف الباحثة فى مقارنتها « مارسيل بروست » فى (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث لايكتفى بافتتاحية واحدة ؛ فالأولى تفضى إلى الثانية ، والثانية إلى ثالثة . ولايبدأ (البحث عن الزمن الضائع) مساره الانسيابى إلاّ بعد الافتتاحية السادسة ؛ وهو ما لوحظت بوادره عند فلوبير فى (مدام بوڤارى) . وقد استخدم نجيب محفوظ هذا البناء نفسه فى افتتاحية (بين القصرين) ، بعد تقديمه يوماً فى حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، تناول حياة كل شخصية على حدة ، بما لها من خصوصية . ومن ثم أصبحت الافتتاحية عنده قسمين : افتتاحية أساسية ، وافتتاحية فرعية . وترى الباحثة أن هذه الافتتاحية قطعة فنية متصلة ببقية النص ، وأن الإيقاع الزمنى بطىء فى سائر فصول الرواية .

بعدئذ تتناول الباحثة الترتيب الزمنى للأحداث داخل النص الروائى ـ الثلاثية ، فتؤكد أن نجيب محفوظ حريص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية ، وأن بناء الثلاثية يقوم على تقسيم زمنى محدد ؛ فلا يخلو فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث . وهى فى ذلك تتفق مع ثلاثية « جلزورذى » ، كما أنها استخدما عنصرىّ الاسترجاع ، والاستباق ، ثم المونولوج الداخلى . وإذا كانت الرقعة الزمنية فى الثلاثية تتسع ، فإنها عند جلزورذى تتقلص . وإذا كانت الثغرات الزمنية فى الثلاثية تظل ثابتة ، فإنها تتسع كذلك عند جلزورذى . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ فى الثلاثية كان حريصاً على أن تكون الحقبة الزمنية التى تغطيها الفصول محدودة فى بضع ساعات ، وقلّما تتجاوز إطار اليوم الواحد ؛ وأن نجيب محفوظ يلتزم الزمن الواحد ، والمكان الواحد ، والحدث الواحد ، فى النص الواحد .

وإذا خرج نجيب محفوظ من هذا الإطار الضيق ، فإنه يستخدم نوعاً من التلخيص يدل على الرتابة والتكرار . وللتلخيص فى الرواية الواقعية وظيفة أساسية ، هى التقديم للمشاهد والربط بينها ، حيث يقدم الروائى موقفاً عاماً فى تلخيص ، ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه فى مشهد ، وهذا المشهد يمثل ذروة فى العادة . وقد حدد هذا التوظيف للتلخيص والمشهد حركة الرواية الواقعية ، بل إن التكرار فى بعض المقاطع داخل بناء الثلاثية له وظيفة خاصة ، هى تجسيد الإحساس بالاستمرارية والديمومة .

ويأتى الفصل الثانى خاصاً بدراسة تحليلية نقدية مقارنة لبناء المكان الروائى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، فتتعرض الدراسة لأهمية المكان فى البناء الروائى ، والأساليب المختلفة التى اتبعها الروائيون فى تجسيد المكان . وتأخذ الدراسة بأن « الوصف » هو أهم هذه الأساليب ؛ ولذا فإنها بدأت بتعريفه ، وبتحديد وظيفته ، وعلاقته بالسرد . وبعد هذا تناولت الباحثة تقنية الوصف عند نجيب محفوظ فى الثلاثية . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ لا يحفل بالوصف التحليلى المركب للأشياء ، كما لاحظت فى شجرة الوصف عند ريكاردو ، أو كما ظهر لها فى وصف فلوبير قبعة شارل بوڤارى . فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلى ـ كما تسميه ؛ إذ يكتفى بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها . فالأشياء تذكر دون أن توصف ، أو يكون الوصف عاماً فى غير تفصيل .

ثم تقوم الباحثة بعملية إحصائية تتبعية ، تحصى فيها « الألوان » فى المقاطع الوصفية ، « والخامات » المستخدمة فى صنع الأشياء ، و « الأشكال » ، و « المفردات » المستخدمة فى وصف الحجرات فى الثلاثية . وتتناول بالتفصيل ظهور الأثاث ، والمأكولات ، والمشروبات ، وما يصاحبها من أدوات المائدة ، وطقوس الاحتفالات التى تقدم فيها المأكولات ، والصور الوصفية للطبيعة . وهى فى كلٍّ كانت تتوسل بالمقارنة ، دون أن تغفلها أبداً ، بين نجيب محفوظ وبلزاك وفلوبير وجلزورذى . وكذلك استعانت بالأشكال التوضيحية والجداول ، والرموز . وفى أثناء المقارنة نجدها تثبت النص الفرنسى ، أو تقوم هى بالترجمة عن النص الأصلى .

وفى الفصل الثالث تدرس الباحثة (بناء المنظور الروائى) ، فتقدم لذلك بمقدمة نظرية تناقش فيها القص بوصفه ظاهرة لغوية ، تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع ؛ بين راو ومتلق . لكنه يتميز كذلك بنوع من التعقيد ، يأتى من تعدد المستويات ؛ فالراوى أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات القص ، شأنه شأن الشخصية ، والزمان ، والمكان ؛ وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . إنه قناع من الأقنعة الكثيرة التى يتستر الراوى وراءها لتقديم عمله . ثم تتبنى الباحثة تقسيم الناقد الروسى « بوريس أوسبنسكى » ، الذى ميز بين مستويات المنظور فى البناء القصصى : المستوى الإيديولوجى ، والمستوى النفسى ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التعبيرى ، ثم أخذت فى دراسة الثلاثية من هذه الزوايا .

وفيما يتصل بالمنظور الإيديولوجى تصرح الباحثة بأنها (تنظر إلى العمل الأدبى بوصفه كائنا له استقلاله عن مؤلفه ، وتحرص على عدم الخلط بينهما . ويجب أن ينسب المنظور الإيديلوجى هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف ، سواء وافقه فى الواقع أم خالفه) ١٣٦ . وهى هنا تتفق مع أوسبنسكى . وعندما تطبق ذلك على الثلاثية تجد أنها عمل متعدد الأصوات . وأوضح السمات التى تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجى . ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ محتفظة بدلالة مطلقة . والثلاثية فى ذلك تختلف عن تقاليد الرواية الواقعية ، وبخاصة تلك الروايات التى تقارن الباحثة بينها وبين الثلاثية ، مثل (أوجينى جرانديه) لبلزاك ، و (الفورسايت ساجا) لجلزورذى .

وبعد إحصاءات عن الحدث المحورى ، وعدد الأشخاص ، واتجاه الرؤية الموضوعية ، ومساحة الرؤية الذاتية ، ونوعية المونولوج الداخلى ، وهو ما استغرق ثمانى صفحات . وبعد تصنيف للمنظور النفسى - بما هو مستوى من مستويات الصياغة - إلى منظور موضوعى خارجى ، ومنظور موضوعى داخلى ، ومنظور ذاتى خارجى ، ومنظور ذاتى داخلى ، تنتهى الباحثة إلى أن نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعى والذاتى على التوالى والتداخل فى جميع أجزاء الثلاثية . وقد تبين لها أنه فى ذلك يحذو حذو الروائيين المحدثين ، بل إنه أتقن بناءه أفضل إتقان . وقد قامت بتحليل تفصيلى دقيق لبناء المنظور فى الثلاثية ؛ وحللت كل الفصول لمعرفة طبيعة هذا المنظور .

هذه هى المحاور الأساسية التى دارت فى فلكها فصول الكتاب - الرسالة . لم تشأ الباحثة أن تسميها أبواباً ، ولم ترغب فى تفصيل الأبواب إلى فصول ، والفصول إلى موضوعات ، والموضوعات إلى جزئيات ، وهكذا ، تكديساً لعدد الصفحات ، وتكراراً للفكرة ، وحشوا للمادة . لقد كانت واعية بما بين يديها من مادة ، مدركة لأهمية المصادر ، متفهمة لطبيعة الموضوع ، محددة هدفها ومنهجها . ومن ثم كان تعاملها مع العناصر الرئيسية والمفردات ، والأرقام ، والإحصاءات ، تعاملاً مباشراً وحذراً ودقيقاً .

واتخذت الباحثة - العالمة فى معمل « الثلاثية » أدوات ، وعينات ، ووسائل ، ونماذج مادية لتُقوِّم فى النهاية تجربة مكتملة ، مضمونة النتائج المعملية العلمية . ذلك أن هذه الدراسة ليست إلاّ تجربة معملية . وأظن أن قراءة هذا الكتاب النقدى المعملى ، تحتاج إلى جهد عقلى ، ووقت مطول ، وتأمل عميق ، وثقافة شاملة ؛ فما بالنا بالباحثة . إنها بذلت قصارى ما يمكن أن يمنحه باحث لموضوع بحث . ويبدو أنها تفرغت له تفرغاً تاماً كى تقدمه على النحو الذى جاء به .

ولايملك الناقد لهذا الكتاب إلاّ أن يطالب أساتذة الجامعة بضرورة الاهتمام بما يقدم تحت إشرافهم وبتوجيههم ، وبحتمية اختيار زوايا البحث والدرس بل بالاجتهاد الصحيح بقصد تقديم خدمة علمية حقيقية ، وليس مجرد إحراز شهادة توضع فى ملف خدمة الدارس أو الباحث !

إن مثل هذه الدراسة تفيد فى فهم طبيعة العلاقة الفنية بين ثلاثية نجيب محفوظ ونظائرها فى الأدب الفرنسى والإنجليزى ، وفى تلمس البناء الهندسى الداخلى لمجموعة علاقات داخلية ، تشكل منها النص الروائى . وهنا يكمن دور الباحث المثقف ، الحريص على الاستنباط والاستكشاف . وهى أيضاً تفيد على مستوى تجسيد قيمة الثلاثية بما هى عمل فنى ، وترفع من درجة الأديب ، بعيداً عن تلك الكتابات الصاخبة والتى يتوهم أصحابها أنها تعمل على رواج بضاعة الأدباء ، وسرعان ما يكتشف القارىء الواعى أنها مجرد ردود أفعال عصبية ، لاتحدث إلاّ تأثيراً عكسياً .

لكن التعامل الهادىء مع النص الأدبى ، من خلال رؤية واعية ، ومنهج دقيق ، وأناة ، يؤتى ثماراً طيبة بعد فترة قد تطول ، لكنها ثمار ستظل ناضجة وصحية . وعلى هذا النحو كانت دراسة الثلاثية دراسة مقارنة . وهى فى هذا الإطار جديرة بأن يقف عندها الدارسون والمهتمون بحركة الرواية العربية المعاصرة .

وثمة تساؤل قد يبدو ساذجاً : ألا يفضى هذا الجهد العلمى ، وذلك اللون من ألوان التعامل النقدى مع النص الروائى ، إلى الإحساس - ربما الخاطىء - بأن نجيب محفوظ ليس إلاّ صانعاً ماهراً ، وعقلانياً حذقاً ؟ فنحن لم نر إلاّ إحصائيات وتتبعاً أميناً لهذه النمنمة المنضبطة التى اجتهد نجيب محفوظ فى تشكيلها ، وفى إظهارها على النحو الذى حرصت الدراسة على إبرازه . وكأنه آلة أوليس بشرا إنسانياً ، منفعلاً ومتفاعلاً ، متأثراً ومؤثراً ، أو كأنه ليس فناناً مبدعاً مبتكراً ، توسل بالخيال والصورة والرمز والإيحاء والتضمين والإشارة والتلميح . أعتقد أن الدراسة أغفلت هذين الجانبين : كونه إنساناً يعيش زماناً بعينه ، وما أكثر ما حفلت الدراسة بعنصر الزمن : نفسياً أو تاريخياً ، خارجياً أو داخلياً ، له ظروفه وملابساته وأحداثه ومؤثراته على الفرد والجماعة معاً ؛ وكونه فناناً ، يتعامل مع الإنسان بما له من عاطفة وانفعالات وخواطر وخيال وأحلام وواقع . وما أظن الباحثة إلاّ رادة بأنه لو لم يكن فنانا ما قدم لنا هذا العمل الهندسى الجيد ، وما استحق منها أن تدرسه . وما أظن أنى من السذاجة حتى يغيب عنى مثل هذا الرد .

الصنعة وحدها كانت مثار الاهتمام . التركيب الخالى من الإحساس كان دافعاً إلى البحث عن أسبابه : البناء الهندسى المحكم كان وراء الانبهار والمقارنة . « الخرسانة المسلحة » وحدها كانت طاغية .

وعلى الرغم من أن الباحثة وعدت بأنها سوف تأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى فى دراسة الأدب المقارن ؛ فإننا افتقدنا صورة المجتمع تماماً ، وانعكاس حركة المجتمع على الشخصيات ، والزمن الروائى ، والبناء المكانى - عبقرية المكان ، واستفادة نجيب محفوظ بجغرافيته وتشكيله المادى والتاريخى والنفسى الخارجى - وارتباط ذلك بالنص الروائى فى بنائه للمكان ، ومفردات البناء اللغوى المستخدمة لتجسيد المكان وتصويره ، وهل هى نتاج استخدام يومى للشخصيات فى الواقع أم لا ؛ هل هى طرح للواقع الاجتماعى والمعيشى ، وإفراز للتعامل الحى مع عناصر المكان ، أم أنه ابتكار الكاتب ، ونحته للغة خاصة ، تعبر عن المكان ، كما كانت له لغة خاصة تدل على الزمن بمستوياته التى أفاضت فيها الباحثة ؟

لم تشر الباحثة - ولو عرضاً - إلى إمكان الاستعانة بمنهجها التحليلى المقارن البنائى النقدى فى دراسة نصوص روائية أخرى (موسم الهجرة إلى الشمال - الحرام - الأرض - زينب والعرش - الجنة والملعون - ريم تصبغ شعرها - التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ . . و . . و . .) ، أم أن مادة الثلاثية وحدها هى التى تسمح بأن يقف عندها هذا المنهج ، نظراً لطولها ، ولوجود نظائر لها فى الأدب الأوربى بعامة ، والفرنسى منه بخاصة ؟

كم كنت أتمنى لو أن الباحثة تنبهت إلى دلالات أسماء الشخصيات فى الثلاثية ، وتركيبها ، ولماذا كانت هذه الأسماء بالذات دون غيرها ؟ ليس من شك فى أن نجيب محفوظ اختار أسماء شخصيات الثلاثية بشكل متعمد مقصود . وهو قصد كانت دراسته لازمة لمن يلتزم المنهج البنائى . وإذا كانت الباحثة تستهدف « المقارنة » أولاً وقبل كل شىء ، فلم لم يخطر على بالها مقارنة الثلاثية - فنياً وبنائياً - بأعمال نجيب محفوظ السابقة واللاحقة ؟

تقول الباحثة فى صفحة ٢١ : (ومع العناية التى حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربى الحديث ومؤرخيه ، إلاّ أنها لم تدرس من ناحية تحليل بنيتها ، أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية) . وكان الأمر - علمياً - يستلزم مجرد الإشارة إلى هؤلاء الذين سبقوا إلى دراسة نجيب محفوظ ، ومناهجهم ، ورأى الباحثة فى جوانب القوة عندهم أو جوانب القصور .

وبرغم ما لاحظناه من دقة البحث ، والصرامة فى اختيار الكلمات ، وتحديد الفقر فى كل صفحة ، فإنا نجد الباحثة تكرر الفكرة الواحدة مرة ومرة ، وأحياناً تستخدم المصطلحات نفسها ، مثل حديثها عن التلخيص والمشهد ، وتعريف كل ، وعلاقته بالإطار الزمنى ؛ فقد صيغ هذا ثلاث مرات وربما أكثر . فى حين أن الفكرة واحدة والنص مفهوم (٦٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤) .

وفى صفحة ١٥٨ تقول : (ومما يؤكد وحدة المنظور النفسى ، والمنظور على مستوى الزمان والمكان ، ويقوى الحضور فى الثلاثية ، بعض الظواهر اللغوية التى لاحظناها بهذا الصدد) . أين ؟ ومتى ؟ وكيف ؟! . إن الظواهر اللغوية تحتاج فى الدراسة البنائية إلى بحث معمق ، وليس مجرد إشارة خاطفة أو إشارتين . نصوص من الرواية تثبت الظواهر.. تفسير لغوى ودلالى . . إحصاء للمفردات والكلمات والألفاظ . . جهد جهيد فى هذا الجانب .

كذلك فإن الحديث عن المنظور على المستوى التعبيرى كان فى حاجة إلى وقفة أطول ، واستشهادات أكثر ، وتحليل أعمق ، لأهميته فى النظر إلى البناء القصصى بوصفه بناء يعتمد على عناصر جد مهمة ، يقف فى مقدمتها « اللغة » ودورها فى المستوى التعبيرى .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الباحثة قلّما كانت تعتمد على مراجع عربية . ومع ذلك فإنا نلاحظ أنها صدرت ثبت المصادر والمراجع صفحة ١٦٩ بقائمة للمراجع العربية ، وذكرت ستة وثلاثين مرجعاً ، بعضها لايتصل بنجيب محفوظ من ناحية ، وبفن الرواية من ناحية أخرى . مثل كتاب (القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً) للأستاذ يوسف الشارونى . و(نماذج من الرواية المصرية) له أيضاً . وغيرهما من كتب الأستاذ الشارونى التى كانت مقالات خاطفة وسريعة ، لامنهج لها ، ولافكر فيها ، ولانظرية . وكتاب الدكتور الطاهر مكى (القصة القصيرة ؛ دراسة ومختارات) لاعلاقة له بالموضوع ، ولم تفد منه الباحثة . وكتاب الدكتور رشدى حسن (أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة) وكتاب الدكتور محمد يوسف نجم (القصة فى الأدب العربى ١٨٧٠ - ١٩١٤) .

والباحثة تختلف مع كل هؤلاء منهجاً وفكراً ؛ وطبيعة الموضوع المدروس تختلف . ويكون التساؤل : لماذا أغفلت غير هذه المراجع مما يعتد به فى نفس المجال ؟

مسألة أخرى أرجو أن تكون متعلقة بالطباعة . وذلك أن الباحثة أثبتت تحت عنوان (المراجع الأجنبية المترجمة) كتاب (النحو الوافى) للأستاذ عباس حسن ، و (رأى فى المقامات) لعبد الرحمن ياغى ، و (أسرار البلاغة) للجرجانى ، و (تطور الرواية العربية الحديثة) ، و (الروائى والأرض) لعبد المحسن طه بدر ، و (التفسير النفسى للأدب) للدكتور عز الدين إسماعيل ، و (فى الرواية العربية) لفاروق خورشيد و (عشرة أدباء يتحدثون) لفؤاد دوارة (١٧٢ - ١٧٣) . هل هذه مراجع أجنبية مترجمة ؟ إنها فعلاً خطأ مطبعى .

وفى هذا الصدد فإن الملاحظ أن الأخطاء اللغوية كثيرة . والكلمات الأجنبية مكتوبة بشكل غير مستقيم ؛ مما يدل على أن قلم الباحثة لم يعمل عند إعداد التجارب الطباعية ؛ فالكتاب جيد ، لكنه لم يراجع . ولولا الثقة فى معرفة الباحثة باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، لكان لنا موقف مختلف ، ولذكرنا أعداداً واضحة وملموسة من الأخطاء اللغوية والكتابية والنحوية .

ويبقى أنها دراسة متميزة ، غير مقلدة ؛ تحمل رؤية علمية واضحة ، وتجيد التعامل مع المصادر الأجنبية ، وتتسم بالأمانة العلمية ، والصبر الشديد فى النظر إلى النص الروائى . لم يتسرب إليها جانب واحد من جوانب الضعف التى أشرنا إليها عند حديثنا عن الرسائل التى تناولت نجيب محفوظ أولاً ، وتلك التى تعرضت لفن الرواية العربية فى مصر ثانياً .



من أجل أم ..
تتمتع بالصحة والعافية
من أجل أب ..
يستطيع أن يوفر للأسرة العناية والرعاية
من أجل أبناء ..
ينعمون بالحنان والحب
فإن تنظيم الأسرة
ضرورة للأم وللزوج وللأولاد
من أجل ..
مستقبل أفضل .
مع تحيات
مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات

لغــة الفــن ولغــة الحيــاة

اعتدال عثمان

حين يقرر فنان قدير مثل حسن سليمان أن يفتح خزائن عمره كلها ، وأن يقيم لنا معرضا فريدا من نفيس دخائله ، ومواقفه الفكرية ، ورؤاه الفنية ، وعلاقته بنفسه وبالمجتمع والعالم ، وأن يضعنا أمام مقتنياته من الفن والحياة ؛ تلك المقتنيات التى أنفق عمرا فى جمعها والحفاظ عليها ، ملفوفة بشغف فى علبة ذاكرة فنية محملية محكمة ، لكنها تسع العالم - حين يقرر أن يشركنا معه فى هذا العرض النادر ، فلابد أن نعرف أن هذا عمل مهم لا تقل قيمته عن أعماله التشكيلية الأخرى التى نتلقاها ، ونغتنى بدرجات ألوانها ، حتى رمادياته الآفلة ، التى تضيع نهائيا فى الظل القاتم ، كالإخفاق ، أو كضياع الحلم ، يصبح لها وجود مشع خاص ، لا يشبه شيئا سوى عظمة الموت .

إن الفنان التشكيلى القدير لابد أن يمر بخبرات فنية كثيرة تجعله حين يمسك بالفرشاة يستطيع أن يقتنص لمة ضوء تخطف العين فجأة حين تنعكس على طرف ورقة شجر مر عليها شعاع شفقى فى نهاية يوم حار ، أو يقتنص لحظة صمت يختلط فيها سكون السماء مع ضوء الظهيرة ، مع نصاعة جلباب رجل ضرير يرتل ، أو برقة فى عيون مصرية عميقة تلتمع بالحزن قبل النحيب ، أو غيرها من دقائق الإحساس أو جماليات العلاقات فى المساحات التجريدية . تكفى ضغطة الفرشاة فى موضع بعينه من اللوحة حتى تنقل دفقة انفعالية ، أو خلجة بسيطة عابرة ، أو قدرة تجريدية تختزل الوجود إلى خطوط وعلاقات جمالية . تلك هى اللمسات التى تعطى لوحة ما حيويتها وقيمتها الفنية الحقيقية .

لكن عندما يستبدل الفنان بالفرشاة القلم يكون قد استبدل بأداته الأساسية ، وبمفردات اللغة التشكيلية ، أداة أخرى ومفردات لغة أخرى ، يختلف نظامها الإشارى عن نظام لغة التشكيل ، تماما كما تختلف آليات العملية الإبداعية الأدبية عن آليات الإبداع التشكيلى .

عندما يحدث هذا ، فإننا نتلقى ونشارك ، ولكن لا نستطيع أن نحجب التساؤل عن الدافع الذى أدى بفنان مثل حسن سليمان ، استطاع تأسيس لغته التشكيلية المتميزة ، أن يصدر خمسة كتب خلال حقبة تمتد ما يقرب من عشرين عاما (١٩٦٧-١٩٨٥)* ، يناقش فيها « سيكولوجية الخطوط » ، و« لغة الشكل الفنى » ، و« الحركة فى الفن والحياة » ، و« كتابات فى الفن الشعبى » ، و« حرية الفنان » .

وبكلمات أخرى أقول : لماذا التعبير عن لغة الشكل وليس التعبير بلغة الشكل ؟

إن الكتابة لديه نشاط ثانوى بالنسبة إلى نشاطه الأساسى الذى يعتمد عليه فى توصيل رؤاه . فهل هى كتابة ، إذن ، فى الوقت الضائع ، أو أنها معاناة حقيقية تقتضيها ضرورة مكملة للتعبير التشكيلى ؟

صحيح أن اللغة أداة توصيل مهمة وأساسية ، تفوق أدوات التوصيل الأخرى ، بسبب استخداماتها المتعددة والحيوية فى الحياة . ولكن الكلام ، بمعنى الخطاب اللغوى المعين ، الذى قد يتشكل فى عمل أدبى أو علمى ، يختلف من حيث الصياغة والتوجه باختلاف الكتاب والغرض من الكتابة . وما يعنينى هنا هو التفرقة بين كتابة وكتابة فى مجال محدد ، هو الكتابة عن الفن التشكيلى .

* للفنان كتاب جديد تحت الطبع الآن .

إننا قد نكتب أحيانا لمجرد استهلاك مساحة من الورق وشغلها بالسطور ، فتكون الكتابة عندئذ اجترارا لكتابات قديمة ، أو ترديدا لصيغ مكررة وقوالب جامدة . هذه كتابة على وجه الريح فى الصحراء ، أو هى كتابة تصبح رمادا قبل أن تشتعل وتضيء . إنها كتابة كالزبد ؛ أما الكتابة الأخرى فنكتبها ونحن فى مهب الريح ، لكننا نكون ممسكين بأعنتها ، نأمل منها ، على الرغم من أننا نكتب فى أتون الاحتراق ، أن تصير بذرة فى الصحارى ، أو تكون لنا سفينة نجاة .

إن الكتابة لدى حسن سليمان تنتمى إلى هذا النوع الأخير ؛ وهو نوع من الخطاب الأدبى ، لا ينغلق على مشاكل الصنعة ، أو يهتم بمناهج الفن ومدارسه وحدها ، ولكنه خطاب أدبى ينبثق من قلب الحياة ، ويمتح من تراث الإنسانية ما يشاء ، وعينه طوال الوقت على بقعة من الأرض ، هى ذلك المكان العتيق العريق الذى نعشق : مصر .

وهى كتابة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذات طبيعة خاصة . إنها أشبه ما تكون بتدفق موجى ، فلا تشف عن أغوار القاع كلها ، وإن كشفت بعض طبقاته ، ولا تتنامى فى تسلسل منطقى ، وإنما تتوالى الجمل فيها موجة إثر موجة ، فتحتوى كل فقرة على فكرة أو أفكار أساسية ، لا تكتمل أبدا ، وإنما تتولد منها أفكار أخرى فى الفقرة نفسها . وقد يعود الكاتب إلى هذه الفكرة أو الأفكار الأساسية نفسها فى موضع آخر من الفصل ، أو فى فصل تال من فصول الكتاب ؛ وقد يعود إليها فى كتاب آخر ، فيزيدها توضيحا . إن الكتابة هنا أشبه ما تكون بتداعٍ للأفكار . وعلى الرغم من ذلك ، تظل هناك محاور أساسية تتقاطع فى نقاط ارتكاز تشد الأفكار كلها كقطعة نسيج على حامل للرسم .

وإذا كان للخطاب الأدبى عند حسن سليمان هذه الخصائص ، فما الباعث الذى يدفع كاتبة غير متخصصة فى الفن التشكيلى كى تقوم بتقديم مثل هذا العرض ؟ وما التصور المبدئى الذى ينبنى عليه العرض الذى أنوى تقديمه ؟

إن باعثى ليس التعرف فحسب على رؤيا فنان تشكيلى ، وهى رؤية ثرية ومثرية ، وإنما يرجع هذا الباعث إلى أننى أعتقد أن الفنون تتمازج ، كما أن الخبرة الجمالية التى تكتسب فى مجالات الفن المغايرة لمجال تخصص أى إنسان ، سواء كان مبدعا أو كاتبا أو عالما أو مجرد قارىء عادى ، تنعكس فى مجال تخصصه الأدبى أو العلمى ، وتزيد بالتأكيد من فهمه للحياة والإحساس المتكامل بها .

إننا نستطيع أن ندرب العين على السمع ، وأن ندرب الأذن على الرؤية* ، أو ما يعرف فى علم الجمال بتراسل الحواس ، وأن ننشط لدينا الجانب المهمل من ثقافتنا الجمالية ، فنحاول أن نقرأ لغة التشكيل بمفردات هذه اللغة نفسها وليس بلغة الأدب . ولا نمل من الإخفاق ، فنعرف بعد جهد كيف نقرأ الأسطح المتعددة فى لوحة من الفن العالمى ، وتعامد هذه الأسطح أو تقاطعها فى علاقات مركبة ، والقيمة الجمالية لهذه العلاقات ، ووظيفة المنظور الضوئى ، والصراع بين الأشكال والمساحات ، وجماليات الخطوط فى حركيتها وفى ثباتها ، فنسمع نغم الخط ، وإيقاع اللوحة ، وندرك درجة تجانسها . وهذه هى لغة الشكل التى يتحدث عنها حسن سليمان ، ويعطينا مفاتيح أبجديتها .

إننا إذا عرفنا أبجدية هذه اللغة فربما استطعنا أن نصل ، فى لحظة ما ، إلى الوقوف بتواضع أمام تمثال بسيط ، من الجبس أو الفخار ، أو قناع أفريقى أبدعه فنان شعبى ، تمكن من أن يطوى الزمن ليصل بفطرة سليمة ، لم تداخلها حذلقة معرفية أو قولبة وجمود منهجى ، إلى المنطقة الموغلة فى العقل البشرى ، التى نبعت منها الأساطير ، ينهل منها بغير حساب . إذا استطعنا أن نكتسب هذه المقدرة فإننا ندرك أن فنانا عظيما مثل بيكاسو ، فى لوحة « الجورنيكا » على سبيل المثال ، قد نهل من تلك المنابع الأسطورية ذاتها ، ولكنه أضاف إليها معرفة بالأصول الفلسفية لعلم الجمال ، وخبرة بالتقنية الفنية ، ورضوخا لسيطرة أدواته على انفعاله العنيف بحدث مأساوى ألم بقرية من قرى بلاده ، فجاء تصويره لذلك مجاوزا المدارس الفنية السائدة ، بل إنه أسس لغة تشكيلية غيرت الكثير من مفاهيم الفن الحديث .

وإذا كانت الفنون تتمازج فإن صقل الخبرة الجمالية من خلال تذوق فن ما ينعكس فى تذوق الفنون الأخرى وفى مجالات الحياة بصورة عامة . ومن ثم فإن تعرف النتاج الأدبى لأحد أعمدة حركة فنية مهمة ولها جذور عميقة فى مصر ، يصبح أمرا حيويا وضروريا خصوصا إذا كان هذا النتاج ينتمى إلى نوع الخطاب الذى تحدثت عنه منذ قليل .

هذه ضرورة لا تنفصل عن ضرورة أخرى ، وهى حاجتنا فى كل مرحلة إلى إعادة إنتاج فكر المراحل السابقة ، على نحو يضمن لنا نوعا من الاستمرارية الحضارية ، وعدم الانقطاع المعرفى ، من ناحية ، وإلى تحديد موقفنا من نتاج هذه المراحل ، من ناحية ثانية ؛ فنرصد الثوابت الفكرية والإجتماعية ، ونستبعد جوانب كانت لها أهميتها فى زمنها ، لكن لم تعد لها الأهمية نفسها فى مراحل لاحقة ، فى حين يكون التركيز على بعض الجوانب المهملة مفيدا فى الإسهام فى حل قضايا فكرية وفنية ما نزال نطرحها بصورة تكاد تكون مطردة منذ مطلع هذا القرن ، وما زال طرحها يتزايد متوازيا مع ازدياد حدة التأزم . ولا تقتصر هذه الضرورة على إعادة إنتاج الفكر العربى بجوانبه التراثية والمعاصرة وحدهما ، بل تشتمل كذلك على عملية مماثلة ، تناقش ما استقر فى فكرنا من التراث الإنسانى ، فتنفى منه ما تنفى ، وتثبت ما يجعلنا نحصل على صيغة تركيبية وليست تلفيقية ، متفاعلة مع هذا العصر . إننا نجد صفوة من المفكرين والمثقفين يقدمون ، على امتداد الوطن العربى ، اجتهادات مهمة ، لابد من التوقف عندها ، ومحاولة استيعابها عن طريق المناقشة والحوار . وهنا لابد من التوقف كذلك عند إسهام فنان قدير ومثقف جاد فى هذا المجال هو حسن سليمان .

هذه هى البواعث . أما التصور المبدئى لهذا العرض فيتمثل فى محاولة تعرف المحاور الأساسية التى تتشكل منها المنظومة الفكرية لهذا الفنان ، ومفهوم لغة الشكل عنده . وسوف أترك تقييم مكونات هذه المنظومة لغيرى من المتخصصين .

إن أهمية تعرف فكر الفنان ترجع إلى أن الإبداع الفنى العظيم لابد أن يشتمل على رؤية للحياة ، وموقف من قضايا الوجود ، يضيف

* أشير هنا إلى عنوان كتاب الدكتور ثروت عكاشة : « العين تسمع والأذن ترى » .

إليها الفنان الملتزم موقفا من قضايا المجتمع ، ينعكس فى أعماله كلها . وفضلا عن ذلك فإن ملمحا أو أكثر من ملامح هذه الرؤية ربما ظهر فى أقل التفصيلات أهمية ، مثل طية فى قطعة نسيج تشكل قاعدة منظر لطبيعة صامتة . لهذا السبب تصبح معرفة المكونات الفكرية للفنان مضيئة وكاشفة لخصائص أسلوبه التشكيلى .

ولكن قبل تفكيك المنظومة الفكرية إلى عناصرها المكونة ، لابد من وقفة قصيرة لتلمس علامات هادية ، نستطيع أن نسترشد بها فى تحديد ظروف المرحلة التى تبلورت فيها منطلقات الفنان الفكرية .

ينتمى حسن سليمان إلى فئة من المثقفين أبناء الطبقة المتوسطة ، التى ازدهرت فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية ، كان فى استطاعتهم ــ كما يقول بلسانهم ــ : « أن نقرأ الكتاب فى نفس اللحظة التى تقرأه فيه باريس أو لندن أو روما ، وبنفس لغته » . (حرية الفنان ، ص ٢٨) .

لكن هذا الجيل نفسه واجه ، فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، ونتيجة لتغير الظروف الاجتماعية ؛ « تمزقا خاصا به ، تمزقا يبعده عن الجيل الذى قبله ، كما يبعده عن الجيل الذى بعده » . (السابق ص ٢٨) .

إن هذا الفنان الذى يناقش الفلسفات المادية والمثالية والوجودية ، والمذاهب الفنية العالمية السائدة ، ويتخذ منها موقفا محددا ، دخلت فى تكوين ذاكرته حكايات الجدة عندما كانت تعود حفيدها فى مرضه فتمضى فى تثقيب ورقة مقصوصة على هيئة عروس ، وكأنها تفقأ فى كل مرة عين حاسده . وهو الفنان نفسه الذى استقرت فى وجدانه « تراتيل كهنة آمون ورع ، إلى جانب مزامير داود ، وطرق المسامير فى جسد المسيح ، كما تستقر صيحات المسلمين الأول ، يرددون « أحد أحد ! » وهم يستشهدون ، ونداؤهم « الله أكبر ! » وهم يفتحون العالم القديم لدينهم » . (الفن الشعبى ، ص ٢٠) . وتأسره فى الوقت نفسه الغنائية الحزينة فى فنون تراثنا فيقف طويلا أمام ذلك الشجن الجميل فى أنين أيوب ، وفى التياع بكائيات إيزيس .

وهو بالإضافة إلى ذلك كله قد يجد فى حركات راقصة شرقية نوعا من الانطلاق الحركى* الذى يقود الراقصة إلى تلك الشاعرية الجياشة ذاتها ، حين تجد لنفسها خلاصا بانفعالها فى الأداء ، وانصهارها مع ذاتها ؛ حينئذ يرمز تثنى الجسد لقيمة مطلقة ، هى الانطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة . ولعلنا نجد فى فن الباليه تعبيرا أرفع فى مجال انطلاق التعبير الحركى .

إنه لا يفرق هنا بين انطلاقة الراقصة وبين « الكادينزا » التى تأتى فى الحركة الثالثة من « الكونشرتو » ؛ إذ تترك للعازف حرية صياغتها وبنائها كيف شاء ووفق حالته النفسية ، وتماثل التقاسيم فى التخت الشرقى .

وعين الفنان التى تطرب للنغم الحركى ، والأذن التى تتسمع نبض الحياة ؛ يحملان الفنان على الوقوف مبهورا أمام أداء ممثلة مسرحية هى مارى ماركيه لقصيدة « الأجراس » التى كتبها إدجار آلان پو ، وترجمها بودلير إلى الفرنسية . « إن الكلمات تنطلق مدوية ومجلجلة لتتكاثف فى فراغ الحجرة . . . ، وتظل عالقة فى فراغ المكان ، صداها ما زال يطن فى أذنك ، وتشكيلها الموسيقى يسيطر على أعماقك . . إن لها المقدرة على النطق بالكلمة ملائمة موسيقاها مع دلالتها » . ولاتصبح للكلمة قيمة موسيقية فقط وإنما يصبح لها كذلك قيمة تشكيلية ، كما لو كان لها « وزن وأبعاد ودرجة ومجال تتحرك فيه » . (لغة الشكل الفنى ص ٣٦) .

إن فى الجمع بين هذه الأشياء ، التى تبدو متباينة ، تعبيرا عن الانطلاقة التى يصبو إليها أى فنان ، وتجعله يوظف الصنعة وإمكانات التشكيل النغمى أو الحركى أو الخطى أو اللغوى ، من أجل إبراز القيم الأساسية فى الحياة . كما أننا لا نستطيع ــ إزاء تكوين مركب متعدد الجوانب لفنان كبير ــ إلا أن نحترم منطقه ، تماما كما نحترم أحد أعماله الفنية ؛ لأننا ندرك أنه يبحث عما هو حقيقى ، يتلمسه بحواسه وعقله ، أى بطاقاته الإنسانية كلها ، وقد يجده فى أداء قصيدة أو خلال أقواس العقود الشاغرة عبر شارع محمد على ، وقد يتسرب إلى رئتيه مع هواء الأحياء الشعبية فى القاهرة مع « الهواء المثقل برائحة رضيع بتمائمه فى شمس الشتاء ، وطبيخ قاهرى يغلى فى ساعة متأخرة من الليل حتى لا يحمض فى شمس اليوم التالى ، ورائحة اللبان فى فم صبية تتبختر على درج الزقاق » . (حرية الفنان ص ٦٦) .

وذلك الحس الشعبى القوى نفسه جعل حسن سليمان يخصص كتابا كاملا للفن الشعبى ، يرسى فيه دعائم المحور الأساسى فى منظومته الفكرية ، ويتمثل فى الربط بين القيم الجمالية والعوامل البيئية . يبدأ الكاتب باستعراض الحقائق التاريخية والجغرافية لمنطقة البحر المتوسط وما يميزها من امتداد تاريخى وتنوع حضارى ، محاولا الربط بين هذه الخصائص والإنتاج الفنى للمنطقة فى العصور المختلفة ، ومستفيدا من إنجازات علم الاجتماع الأنثروبولوجى ، التى تساعد على استخراج العناصر الثابتة فى الفنون المصرية بالقياس إلى المتغيرات السطحية التى تطرأ عليها من عصر إلى آخر . وهنا تواجه الكاتب صعوبة الوصول إلى العامل أو العوامل المشتركة التى تجمع بين منظومة شفرات معقدة غاية التعقيد ، كل شفرة منها ترتبط بفن بعينه . وبالإضافة إلى ذلك ، تواجه الباحث مشكلة ترجمة النظام الإشارى فى شفرة ما إلى لغة نظام إشارى آخر* ، فضلا عن الامتداد الهائل فى المساحة الزمنية ، وأن الكاتب نفسه يعتمد على عين الفنان وليس أدوات الباحث المتخصص .

إن مايهمنى هنا هو تأكيد الكاتب أن الفنون الشعبية فى مصر استطاعت أن تحتفظ بنوع من ثبات أساليب التعبير واستمراريتها ، وذلك فى مواجهة الفن الرسمى ، سواء ما ارتبط منه بالمؤسسة الدينية فى العصر الفرعونى ، أو الطبقة الحاكمة الأجنبية ، الرومانية أو العثمانية أو المملوكية ، فكان بمثابة صورة من صور التمرد والاحتجاج على القيم الفنية الرسمية .

---

* لقد خصص حسن سليمان كتابه « الحركة فى الفن والحياة » لتقصى الأبعاد السيكولوجية لمفهوم الحركة وأشكالها البيولوجية فى الطبيعة ، واستخدام المدارس الفنية المعاصرة لهذا المفهوم بوصفها عنصرا أساسيا ، يحدد الإيقاع العام فى العمل الفنى ، كما خصص معرضا كاملا (١٩٨٣) للتنويعات الحركية الممكنة للجسم البشرى .

* أعتمد فى هذه الإشارة على آراء كلود ليفى شتراوس Strauss فى كتابه « الأسطورة والمعنى » Myth and Meaning ص ٨ .

لقد اتجهت الفنون الشعبية إلى الاستخدامات التطبيقية ، وحافظت على وحداتها الهندسية الزخرفية ، التى كثيرا ما نجدها حتى الآن فى الأوانى الفخارية ، وتطريز الملابس ، وأنماط الزخرفة فى الحلى الشعبى .

أما الفن القبطى فقد ظل معتمدا على العلاقات الخطية ، فتعامل الفنان مع بعدين فحسب ، هما البعد الطولى والبعد العرضى ، بمعنى أنه ركز على السطح أكثر من اعتماده على وحدة الكتلة أو التجسيم والنسب المثالية ، على نحو ما تظهر فى الفن الإغريقى والرومانى . ومثل هذه العلاقات الخطية نجدها فى الرسوم الجدارية الفرعونية ، التى تعبر عن الحياة اليومية . وقد احتفظ فن الرسم القبطى بالإضافة إلى ذلك ، بخصيصة من خصائص الفن الفرعونى هى الحرص الشديد فى الأداء الفنى ، ولكن الفنان رسم أشخاصا عاديين ظلت صورهم محتفظة بقوة النظرة وعمقها ، على نحو ما يظهر فى آثار مدرسة الفيوم .

وقد تمثل تمرد الفنان الشعبى فى العصر المملوكى فى بعض آثار هذا العصر الخزفية ، والرسوم الورقية ؛ فقد ظهرت فيها أنماط بشرية ، أراد الفنان أن يسخر منها فشوه نسب الجسم ، كما حدد الوجه بخط مستدير ، والملامح بعلاقات خطية تجريدية ؛ وكانت جرأته فى استخدام الخطوط بمثابة احتجاج على عسف الحكام والسخرية منهم .

لقد تميز الفن الإسلامى فى المنطقة كلها بخصائص متشابهة ، تصل بنا إلى حالة مطلقة من التوازن بين صراع المتناقضات فى الحياة ، وبين تطلع الفنان إلى التجانس والوحدة التى تظهر فى صورة إيقاع متواتر ، وتنغيم زخرفى ، وترديد لتنويعات الوحدات الزخرفية التى لا نجد مثيلا لثرائها إلا فى الموسيقى الشرقية . وعلى الرغم من تشبع الفنان الشعبى بالقيم الجمالية الإسلامية ، فإننا نجد أنه قد بث فيها تميزا خاصا ، فعمل على إنشاء فن بسيط مواز للفن السائد ، يظهر فى بعض شواهده خروجا عن النسب المعتادة ، ورسم وحدات بسيطة تميزت خطوطها بدرجة عالية من مرونة الأداء وجرأة توزيع الوحدات على السطح الذى ينقشه . ولم يكن الفنان الشعبى واعيا بالحلول التشكيلية فى عمله ، ولكن كثيرا ما تستطيع العين المدربة أن تلتقط إحساسا قويا بالعلاقة الافتراضية بين الاتجاهات الأفقية والاتجاهات الرأسية التى يبنى الفنان على أساس تقديره لها أقواسه وخطوطه ، كما يظهر فى كثير من الأعمال الشعبية إدراك جمالى فطرى بالعلاقة بين المساحات المرسومة ، سواء كانت زخرفية أو مشكلة من عناصر نباتية أو حيوانية أو إنسانية ، أو مشغولة بالكتابة ، وبين المساحات الشاغرة ، حيث يهتم بهذه المساحات اهتماما متساويا ، ويمنحها توازنا يبرز وحدة العمل الكلية ، والاتساق بين عناصرها .

وعند هذه المرحلة من العرض يتضح أن المحور الأول فى منظومة الفنان الفكرية يتمثل فى الربط بين القيم الجمالية والظروف البيئية . أما المحور الثانى فقد ظهرت بعض جوانبه فى تأكيد فكرة التمرد كما تجسدت فى الفنون الشعبية ، التى عدها الكاتب مظهرا من مظاهر حيوية هذا الفن ، يكشف عن تفاعل فطرى مع البيئة . أما الجوانب الأخرى من هذا المحور الثانى فتظهر فى وعى الفنان بضرورة التمرد على القوالب الجاهزة . إن تنامى هذا الوعى يدفع الفنان إلى تجنب الوقوع فى التقليد من ناحية ، كما يجنبه الوقوع ، من ناحية أخرى ، فى الافتعال ، وتحت سيطرة آليات الصنعة الفنية . وتبدأ معاناة الفنان الحقيقية « حين يتمرد على كونه فنانا انضبط بمقاييس معينة » . (حرية الفنان ص ٦٨) .

إن تمرد الفنان ليس تمردا عشوائيا أو فوضويا ، يبغى التحرر غير المسئول ، وإنما هو على العكس ، تمرد ملتزم ، إذا صح التعبير ؛ يرفض الاستسلام للمقاييس التى أصبحت جاهزة ، حتى لو كانت هذه المقاييس قد توصل إليها هو نفسه فى مرحلة من مراحل إنتاجه الفنى . إنه يرفض هذه المقاييس ، ويعايش القلق والتوتر الدائم ، خلال بحثه عن تجديد أدواته الفنية ، وتطويعها لمنطلقاته الأساسية . إنه قبل كل شىء فنان ملتزم ، لكنه يرفض الالتزام المفروض عليه فرضا .

ومع معايشة التوتر والقلق والاحتراق بلهيب التحولات الدائمة ، يتمسك الفنان المتمرد بانفعاله الصادق ، وبعمق فهمه للحقبة الزمنية التى يمر بها مجتمعه ، ويحاول أن يختزل هذا كله ويكثفه فنيا . ويستوى بعد ذلك أن يكون هذا الانفعال رومانتيكيا ، كما يظهر عند ديلاكروا، أو ارتبط بقدرة عقلية تنعكس فى إحكام البناء الهندسى ، على نحو ما يظهر فى أعمال سيزان ، أو جسد قدرة مذهلة على التحكم فى خبرات الصنعة ، على نحو يمزج بين الحقيقة الموضوعية والانفعال العنيف ، كما هو الحال عند بيكاسو ، فيجعل الخطوط فى لوحاته ، وخصوصا لوحة « الجورنيكا » ، تملك عنف الصاعقة ، فتنقل إلينا الاحتراق فى أعماقه . وقد تكون استجابة الفنان للأصوات المتمردة التى تعتلج وتطن فى أعماقه ، استجابة مباشرة ، صريحة ونقية ، مثلما نجد فى أعمال عصمت داوستاشى ، على سبيل المثال ، فتصبح أعماله تعبيرا عن رغبته فى تحرير عقله من القيود .

وإذا كان احتراق داوستاشى الباطنى نوعا من اللهب الذى لا يدع مجالا لرؤية موضوعية ، فإن فنانا آخر أداته الكلمة ، هو يحيى حقى ، يعد مثالا على احتراق من نوع آخر ؛ إنه احتراق ناضج هادىء ، وكأنه احتراق تحت الرماد ؛ وهو احتراق يساعده على الاستمتاع بدفء الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذى يتحتم على الفنان المتمرد أن يتخذه فلا ينشأ عنه إضرار بنفسه أو بالآخرين .

والإبداع الحقيقى ، سواء كانت أداته الكلمة ، أو اللون ، أو النغم ، أو كان مجال حركة الفنان يتحدد فيه بخشبة المسرح ، أو أمام آلة الكاميرا ، أو كتلة الحجر ، فإنه لابد أن يكون تعبيرا عن إيمانه بعقيدة ما ؛ وإلا فكيف نفسر افتتاننا الذى لا يفتر بعمل فنى عظيم مثل كونشرتو الكمان لبتهوفن ، أو بولونيز شوبان ، أو ذلك التجانس الحركى والنغمى فى بحيرة البجع لتشايكوفسكى ، أو تلك الرهبة التى تحبس الأنفاس عندما نرى ، لأول مرة ، تمثال موسى لليوناردو دافنشى ؟ وماسر انبهار الفنان نفسه بما صنعت يداه لحظة أن فرغ من العمل والمطرقة ماتزال فى يده فدق بها على ركبة التمثال قائلا : « الآن تكلم ! » ؟ إنه ذلك الوهج العجيب نفسه ، الصادر من ألوان « جويا » الأسبانية الدافئة ، أو فى عتمة خطوطه المستوحاة من محاكم التفتيش فى أثناء الثورة الشعبية على الحكم النابليونى فى أسبانيا ، لا يفوقها جرأة إلا خياله الجامح فى تصوير كائناته الأسطورية الممسوخة .

يرجع السبب فى هذا الانبهار المتجدد أمام الفن العظيم إلى أن الفنان حين يؤمن بعقيدة ما ، فإنه يبدع كى يقدم هذا الإيمان على أفضل نحو يستطيعه ، وتطيقه إمكاناته البشرية ، وتسمح به قيود الصنعة وحدود الأدوات . إنه يقدم ما يتصور أنه المطلق بأدوات مهما صقلت (عن طريق تراكم الخبرة الحياتية ، والمران الفنى ، ونمو حساسيته الجمالية ونضجها) ، تظل قاصرة عن أن تكون فى مستوى المطلق الذى يطمح إليه الفنان . إن عظمة الأداء الفنى غالبا ما تكون قاصرة عن أن تعادل الحياة بجيشانها وزخمها ، حتى فى أبسط مظاهرها ، حين تكون مجرد ضغطة بسيطة على يد إنسان آخر ، أو رفة الأهداب لحظة لقاء صديق غائب .

وتقودنا هذه النقطة من العرض إلى أهمية المحور الثالث فى المنظومة الفكرية لحسن سليمان ، ويتمثل فى حرية الفنان ؛ وهى قضية ذات شقين ، يرتبط أولهما بالحرية الفردية ، ويرتبط ثانيهما بحرية الاعتقاد .

إن القلق الدائم والتوتر المستمر يجعلان الفنان فى غير وئام مع المواضعات السلوكية الشائعة ، الأمر الذى يجعله يبدو ، فى بعض الأحيان ، غريبا أو شاذا فى تصرفاته . ولكن لا ينبغى الخلط هنا بين الحرية بمعنى تفهم تكوين الفنان الخاص ، وإتاحة فرص الانطلاق له ، والتحرر الذى يعنى الانحلال والتسيب ؛ فحرية الفنان الفردية مشروطة بقيم المجتمع ومواضعاته ، ولكن لابد من قدر من المرونة تسمح بتقبل تناقضات الفنان وشخصيته الإشكالية المركبة .

أما الجانب الثانى ، وهو حرية الاعتقاد ، فيتمثل فى « حرية إبداعه الفنى ؛ إذ إن تمرد الفنان فى الحقيقة يبدأ حين يتراءى له أن هناك قوة تحد من تلك الحرية ، وتمنع نفاذ فاعلية إنتاجه الفنى » . (حرية الفنان ص ١٥٦) . فالفنان يبدع لأنه يعتقد أن الفن يغير العالم لمصلحة الإنسان العادى وليس لمصلحة أى سلطة أو مؤسسة . ولهذا السبب يتمسك الفنان بحريته المزدوجة ، وتصبح أعماقه ، فى هذه الحالة ، كورقة الترشيح التى يمر من خلالها شغفه بعبير الحياة وخلاصتها المكثفة ، مختلطين مع إيمانه بما يعتنقه من أفكار .

ويشتمل استقبال الحياة عند الفنان على أشكال متعددة من الصراعات التى تتنازع فى أعماقه ؛ فهناك صراعه من أجل تطويع اللغة التشكيلية ، التى يحقق عن طريقها ما يريد صياغته . ويتزامن هذا الصراع مع صراع آخر من أجل القيم التى يؤمن بها . وليس تشكيل الأسطح والأحجام وعلاقاتها فى اللوحة إلا محصلة هذه الصراعات ، ونتيجة لموقفه إزاء القضايا الاجتماعية التى لا يمكن الهرب منها . وقد تكون قضايا المجتمع من التعقيد والتشابك إلى درجة التأزم وصعوبة الحل خلال سنوات عمر الفنان المحدودة . وعلى الرغم من ذلك فإن الفنان يبدع من أجل حلم قد يتحقق بعد موته . وقد يتشكل ذلك الحلم فى رسوم تصور عناء العمل ، أو غفوة مكدودة ، أو زفة المولد وطائر أسود كالقدر يحوم فوقها ، أو سماء صافية فوق منازل متهاوية تحنو على نفسها ، أو مجرد مساحة هندسية تجريدية فى لوحة طبيعة صامتة ، أو أى شىء آخر . والمهم هو أن يشعر الفنان بحريته كاملة وهو يُبدع ؛ لأنه يريد أن يصل إيمانه إلى الآخرين . وحينها ينبع اليقين من أعماق الفنان فإن الآخرين يتلقون عمله بحب وإيمان مماثل ، حتى لو كانوا غير واعين بذلك تماما . وإذا صدرت ، بعد ذلك ، أصوات هنا أو هناك مناوئة أو ناقدة ، بدافع حزازات المنافسة وضغائن المعاصرة ، تنشأ عنها مواقف غير موضوعية إزاء الفنان ، فإن هذه الأصوات لا تلبث حتى تنطفىء كالفقاقيع ، ولا يبقى إلا ما صدر عن إيمان حقيقى ، فيتوجه إلى المنطقة نفسها عند المتلقى ، متخطيا أقنعة الزيف والمزايدة .

لقد أمكن ، فيما سبق من هذا العرض ، تحديد ثلاثة محاور أساسية فى فكر الفنان ؛ وهى محاور لا تتخذ مسارا خطيا متوازيا ، وإنما تتقاطع فى نقاط ارتكاز تشكل أركان علاقة الفنان بالمجتمع من ناحية ، كما تشكل علاقته بمنهجه الفنى من ناحية ثانية ، ويبقى جانب مهم من هذه العلاقة يتمثل فى مفهوم الفنان للغة الشكل ومفرداته .

يقدم حسن سليمان قراءة فى جماليات الشكل الفنى ، بمعنى تجريد الشكل إلى عناصره الأساسية الماثلة فى الطبيعة ، بهدف استخراج القانون الذى يحكم أشكالها وأنواع حركتها . إننا إذا أخذنا مثالا على جماليات عنصرين أساسيين من عناصر الشكل هما النقطة والخط ، على سبيل المثال ، نجد أن النقطة قد تكون ثقبا أو حجما أو مساحة ، وقد تكون طفولة شىء أو أفول شىء ، أو قوى مفصولة عن المركز نتيجة لقوة طاردة ، أو — على العكس — قد تكون مركزا لتجميع قوى ، أى البؤرة التى تجذب إليها اتجاهات الخطوط . وقد تكون هذه البؤرة نقطة إشعاع لهذه الخطوط فتشكل قيمة تشكيلية إيجابية ، على حين أن الأرضية التى ترسم عليها ، أو الفراغ المحيط بها ، يشكل قوى سلبية . والنقطة بعد ذلك كله هى العنصر الأساسى الذى يتولد منه الخط فيشكل دائرة أو مربعا أو مستطيلا .

أما الخط فإنه يمكن أن يعبر عن نهايات أو بدايات ؛ ويمكن أن يصبح حدا فاصلا بين المتناقضات ، الليل والنهار مثلا ، أو النور والظل ؛ وقد يعبر عن قاعدة لشىء أو حافة لشىء كالهاوية ؛ وهو أيضا رمز للتوازن النفسى ؛ بمعنى أنه يفصل بين حالة وحالة أخرى . مثل الإرادة والتصميم واللاإرادة ، أو نصاعة المرئى المعلوم وغموض المخفى المجهول . والخط كذلك مرشد للبصر ؛ يقوم بتعريف الأشياء وتحديدها . وقد يتشكل نتيجة لاندفاع طاقة ما فيمثل حركة الاندفاع والانطلاق من نقطة بعينها ، ومسار هذه الحركة أو انقطاعها .

ويتشكل الخط فى تنويعات متباينة تحكمها علاقات يتحدد عن طريقها ثراء البناء الإيقاعى فى اللوحة . ويمكن تقصى مفهوم الإيقاع فى اللوحة إذا ما تصورنا نقاط ارتكاز وهمية ، تلتقى عندها اتجاهات الخطوط الهابطة ، واتجاهات الخطوط الصاعدة ، على نحو يشكل نظاما محددا ؛ يختلف فى درجة تركيبه وتعقيده ، ويقوم بوظيفة الربط بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر ، وبين البناء الكلى فى وحدة متجانسة . وبالإضافة إلى ذلك تكشف العلاقات القائمة بين الخطوط من ناحية ، وبقية عناصر الشكل ، مثل الخامة والأحجام الأخرى من ناحية ثانية ، حدة الصراع الذى يمور به العمل بين القوى السالبة والقوى الموجبة ، أو بين قوى السكون وقوى الحركة ، وكذلك بين المساحات المرسومة والفراغ .

إن الفنان حين يبدأ عملية الإبداع يكون ، فى الحقيقة ، قد دخل مجال الصراع ؛ وهو يوفق فى عمله بقدر ما يتمكن من أن يجعل أشكاله المرسومة تخضع المساحات الفارغة التى حولها وفق قانون ينبنى على التجانس والتوازن والتكامل . إن الفن فى النهاية عمل من أعمال

الإرادة ، وهى إرادة تجميع المتناقضات فى نظام له قانونه الخاص ، المستمد من قانون الوجود ذاته .

وعند هذا المدى من العرض تكتمل المحاور الثلاثة الأولى ، مشكلة جوانب علاقة الفنان بالمجتمع ، وبمنهجه وأدواته الفنية . ويبقى المحور الرابع المتمم لهذه المنظومة الفكرية ؛ ويتمثل فى علاقة الفنان بالعصر الذى يعيش فيه .

ينتمى حسن سليمان ، كما ذكرت فى بداية هذا العرض ، إلى جيل تفتح وعيه فى واقع ثقافى أتاح له التعرف والانغماس فى التيارات الفنية العالمية . ومن البديهى أن الفنان إذا كان مرتبطا بالمجتمع وقضاياه ، وكان قد حدد هذه المنطلقات والثوابت الفكرية فى مرحلة مبكرة من حياته ، يتعذر عليه أن ينطوى فى إهاب أى مذهب فنى عالمى ، بل إن العقلية الإبداعية ، بصورة عامة ، تنفر من التأثر السلبى ، وتميل إلى عرض ما تتعرفه من اتجاهات ومؤثرات فكرية على مكوناتها الأصلية . أما ما يدخل بعد ذلك من هذه المؤثرات فى منظومة الفنان ، مشكلا ، مع العناصر الأخرى ، رؤاه للحياة ، فإنه يصبح جزءا من نسيجه الخاص ، ممتزجا وليس منفصلا عن المكونات الأخرى . إن حركية الفكر هنا ومرونته لا تتحدد من خلال إعجابه بكل جديد ، بل من خلال قيمة هذا الجديد ووظيفته واتساقه مع بنيته الفكرية والنفسية ، وما تشتمل عليه من ثوابت .

وعندما يمتحن حسن سليمان ما استقر فى فكره فى أوائل الخمسينيات ، يجد أنه مزيج من الوجودية والمادية والسيريالية . ولم تكن الوجودية ، بكل ما تحمل من قلق الإنسان وغربته ولجوئه إلى ذاته بوصفها الملاذ الوحيد فى عجزه عن مواجهة العالم ، كافية لنزوع الفنان المصرى ، فى هذه الحقبة ، للتشبع بمعاناة الحياة ، ومحاولة تكثيفها فى أعماله الفنية .

ولقد أدى اهتمام حسن سليمان بجانب الصياغة الفنية فى عمله وإيمانه بأن هذا الجانب لا ينفصل عن كيانه الفكرى ، بل ــ على العكس ــ تكشف دقائق الصياغة عن هذا المضمون وتضيئه ــ أدى اهتمام كهذا إلى الاستفادة من المدرسة السيريالية ، على الرغم من التعارض الظاهرى بينها وبين الاتجاه الواقعى . لقد قدمت المدرسة السيريالية حلولا تحد من جمود الفكر المادى ، ولكن رغبة السيرياليين فى الانطلاق غير المحدود فى عوالم الحلم دفعت بهم إلى الإغراق فى الغموض . وقد حاولت اتجاهات سيريالية أخرى شق طريق لها فى الواقع المرئى ، فحدث تزاوج بين احترام الواقع بما هو قيد يصعب الفكاك منه ، وبين الحنين الملح إلى الحلم بوصفه إمكانية غير محدودة للانطلاق . وعلى حين أكد أندريه بريتون فى بيانه الشهير للحركة السيريالية (١٩٢٤) تلقائية الإرادة وحركتها الغريزية ، فإنه أسقط من حساباته أى تنظيم قصدى يقوم به الإنسان لتأكيد فاعلية الإرادة فى إطار حركة المجتمع . وفى هذه النقطة بالتحديد يكمن الضعف الأساسى فى نظرية بريتون ؛ إذ يصعب الاعتماد على قوة غير منظمة ، لا يمكن الإمساك بها أو ضبطها بقوانين العقل والمنطق العلمى .

لقد وجد الفنان المصرى نفسه فى بوتقة تغلى بمؤثرات من هذه الفلسفات والاتجاهات الفنية ؛ فإلى جانب السيريالية كانت هناك المدارس التجريدية والتكعيبية وغيرها ، وكان عليه أن يتخذ من هذا كله موقفا تمثل فى رفضه التشتت والفوضى والإغراق فى الذاتية أو الغموض الرمزى على نحو يؤدى إلى الانقطاع عن الواقع ، كما أنه رفض محاكاة الواقع بصورة صارمة ، وجعل رموزه التشكيلية ترتبط بالتصور المرئى للأشياء ، لكنها لا تتوقف عند حدود المرئى وإنما تحاول تحقيق التلاقى بين هذا المرئى النسبى والمجرد المطلق .

هذه إذن هى البنية الفكرية ، وهذا هو التصور النظرى للفن ؛ وهما جانبان مهمان لفهم الأعمال الفنية ذاتها ، وتحليلها ، وإدراك علاقاتها ، واكتشاف تعارضها أو توافقها مع هذه الأسس النظرية ؛ وهو الأمر الذى يخرج عن مجال هذا العرض . لكننى أجمل فأقول إن الفن لدى حسن سليمان حرية وانضباط ؛ ذاتية وموضوعية ؛ انطلاق الحدس الملهم وقيد العقل البناء المنظم . إنه رؤية متكاملة للحياة ، تتسع لتجمع بين المتناقضات . ويحاول الفنان أن يحقق ، عن طريق هذه الرؤية توازنا ما بين المجتمع والعصر والذات المبدعة . ولابد أن ينعكس ذلك التوازن فى الأعمال الفنية ، وهى العنصر الغائب فى هذا العرض . هنا تكتمل الدائرة ، ويبقى الفن ، فى النهاية ، أبلغ لغات الحياة .

المراجع:

- سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (١٧٥) ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧
- الحركة فى الفن والحياة (كيف تقرأ صورة ؟) المكتبة الثقافية (٢١٣) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩
- لغة الشكل الفنى (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (٢٣٨) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- كتابات فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦
- حرية الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .

proceeds to show the interdependence of literature and music. He draws on historians who have recorded analogies between the two arts throughout history. To take a few examples, the symphonic musical form has influenced the structure of many a novel. The musical sequence has similarly had its impact on some works of literature. **Fadli** concludes by referring to the relation between the Arabic language and the music of poetry, and how the latter can - and does - correspond to the complex rhythms of oriental music

From **Mohamed Emad Fadli's** paper we move on to another by **Carolyn Roberts Finlay,** on **'Shostakovich and Operatic Translation: The Nose'.** Here The difficulties arising from trying to translate an opera libretto are subjected to the writer's examination. She maintains that two questions are here involved: (i) adaptation, or the translation of a literary work (fiction, poetry, drama etc..) into operatic drama. This operatic adaptation may be in the same language of the original, or it may not be so (ii) The problem of translating a libretto from one language to another.

Through an examination of the **Nose,** an opera by **Dimitri Shostakovich,** based on a short story of the same title by **Gogol, Finlay** deals with the difficulties involved in the adaptation or translation of a libretto. The latter needs, above all, to be concise: owing to the difference in duration between the enunciation of a written word and its enunciation when put to music. The basic principle underlying operatic translation is that it has to be based on analysis of the musical score. Music may not be re - writeen to fit in with the translated text: rather, it is the translation which has to conform to the music. A new situation is thus created: a translator will be confronted with serious difficulties. In every line of the translation he has to find an equivalent to the original, retaining its meaning, number of syllables and rhymes.

Through a translation of **Gogol's** text to a libretto in Russian, and its further translation from Russian into English, the writer discusses in detail a number of problems involved. This is achieved through references to what she regards as shortcomings in the English version.

The above - mentioned studies have - as we saw - touched upon a number of issues: the classification of the arts, the common ground they share, the psychic motivation for creativity, the reciprocal influences and relations between literature and painting, literature and the plastic arts, literature and music, literature and opera. The last essay in this issue of **Fusul - Yahya Abdel Tawab's 'The Art of Ballet and Literature'** - adds the final touch to the picture we have been trying to draw.

A good many ballet shows are based on works of literature. This would give rise to a number of problems concerning the transformation of language in literature into movement in ballet. The writer reviews the historical development of the relations between the two, pointing out the moment when that relation was most fruitful and when it was not so. The historical and artistitc causes of these fluctuations are given.

Another link binding literature and ballet is the scenario preceding the musical score, the choreography, the decor, the costumes, etc... Such a scenario would start as a tentative plan, incorporating the writer's notion of the main action, the conflict, its development, and character traits. This would bring the structure of ballet nearer to dramatic structure on the stage. It has also obvious connections with another art, namely the art of music. In ballet verbal expression is replaced by changes of speed and tempo, to indicate intensity of emotion or its relaxation.

Despite the obvious similarities between the concept of dramatic structure in ballet and in the other arts, the fact remains that ballet will always retain characteristics of its own. For one thing, it will always rely on movement in space as a means of expression. It is this - in combination with other elements, of course - that will give a ballet its artistic value and help it make its point.

The question, now, is: Do these treatments of the theme of **Literature and the Arts** give credence to the view that all artistic creation could ultimately be put down to one basic element - music - and, more accurately, to one aspect of music, namely rhythm? We have tried to answer this question and it is now the reader's turn to formulate his own answers.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

Greek, Indian and Chinese medicine are being rehabilitated, and those of the modern West called in question.

Corollary to this crisis in the field of medicine are other crises in the fields of econmic science, history & psychology. the disciplines have this much in common: a failure to understand, diagnose and treat the ultimate causes of things; a repetitive mode of action-using force-that is proving increasingly expensive and wasteful. The scientific method which came to dominate all fields of human knowledge, up to the early twentieth century, based on the concepts of atomization, seperation and fixity, was undermined by modern scientists in the field of physics and by reseachers into the nature of matter. Motion, rhythm, indeterminacy, the influence of the viewer upon the viewed, interaction, integration and other concepts that scientists-until recently used to dismiss offhand as "unscientific" and therefor, unworthy of serious discussion, have now forced themselves upon our attention as an integral part of science.

These concepts recently admitted into the fold of science were never absent form sages-past and present-and from artists in all media: writers, poets, painters, sculptors and-especially-musicians.

The solution-according to **Tariq A. Hassan**-lies in an integrated frame of knowledge, one in which harmony is established-or reestablished-with primal forces, with those "perennial" facts of existence. To achieve this end, both lobes of the brain have to be used for the purposes of perception. This is what modern science-in its reliance on fixity, atomization and seperation-has failed to achieve. Consequently, man's last refuge would be cosmology and the study of matter, sciences that have come to ally themselves with art. It is a new scientific art, analogous to music and drama. From them it will learn how to regard its primal source and fountainhead-man-as a living, pulsating integral creature. Reason and the heart are finally to be reconciled.

In rejecting the concepts of fixity, atomization and separation, and in adopting instead the principles of elasticity, change, vitalism and comprehensiveness, the writer takes the side not only of music and drama but also all the arts, plastic and literary alike.

Modern poertry, as **Enani** (and **Ezra Pound**) have pointed out, has stressed the importance of these latter qualities. In her **"Polyphony in Music"**, **Awattif Abdel Karim** takes us to the art of music, one to whose condition all the arts are said to aspire. At the start of her historical review of the development of musical composition, she shows how the creation of music depends on organization of the rhythmical relations between melody and harmony. This is achieved through a kind of inner structure taking certain forms. From this she moves on to an enumeration of various kinds of musical composition: whether they be monophonic, homophonic or polyphonic. More often than not all these kinds are to be found in the same piece of music, but in varying degrees.

The writer reviews in detail the last kind of composition-the polyphonic-as the most complex and, indeed, as the basis of symphonic music. She notes that ancient civilizations have paid attention to rhythmical musical expression to the exclusion-with a few exceptions-of polyphonic contrapuntal music. The latter was known-however partially-to the Greeks, to the Middle Ages with the encouragement of the Church, and to ancient Arab musicologists lik **al-Farabi, Avicenna** and **al-Ermawi**. This limited interest in polyphonic music, however, was to develop from the sixteenth century up to the present day. It had its repercussions in many a modern literary masterpiece. A case in point is the polyphony-or diversity of voices-in modern poetry and in the modern novel. One may also point to the diversity of levels in modern painting.

Next, there is **Mohamed Emad Fadli's 'Literature and Music'**. It puts in relief some of the notions already touched upon in the contributions by **Yahya al-Rakhawy** and **Tariq Ali Hassan** mentioned above.

Fadli reviews results of the application of modern scientific methods to the phenomenon of artistic creation in both music and literature. Two approaches, adopted by psychology, are stressed. On the one hand, the psychic experiences of the creative artist are traced, his mental abilities and temperamental qualities recorded, his autobiographical writings-or records by others-examined. The second approach lays stress on the psychic activity of the creative person. After dwelling, in some detail, on a number of examples of both approaches, the writer moves on to a discussion of the stages involved in the creation of a work of art. Every work of art has a "past" in the life of its author: it comes to life when a deep emotion takes hold of him. It is then that the work-to-be will move from the unconscious to the conscious level. To explain the creative process,from the psychological point of view, is not, however, **Fadli's** ultimate aim. The main problem, to which he has been heading all the time, is rather the common ground shared by literature and music, by the word accompanied with tune, or turned into music. To clear up this point he falls back on physiology which provides us with an anatomical background to the function of language. The strategic areas, in which this function takes root, are the left half of the brain in persons who use their right hand in writing. It is the other way round in persons-a minority-who are left-handed.This is known as 'the dominance of the left half of the brain'. **Fadli** goes on to point out that the anatomical background to the musical function is more complex. The perception of music takes place in the right half of the brain: the same goes for the ability to play music. A difference is thus established between a word put to music and one not subjected to the same process.

Having done with this fine piece of observation, **Fadli**

ours may have no qualities. They are-paradoxically - colourless.

To trace the phenomenon of colour in the poetry of **Imru'ul-Qais**, however, would reveal a world whose landmarks are : Woman, wine, mare and rain. Other elements may appear on the stage on and off, but they always take us back to those four components which form the core of his poetic vision. The colours he evokes are - in order of frequency - black, white, grey, green, red, blue and yellow. At times, these are partly used and at other times they are sustained and combined, as in his descriptions of women. According to the writer, this goes to prove that his world of colour is not separable from his poetic world in general. The poet detaches himself from an absolute vision to embrace a private one, recreating reality to his own measure. One of his most prominent features is a violation of language and a dislocation of its conventions in an attempt to create a vocabulary of his own. This appears not only in the selection of his lexical items, but also in the way he puts them together. This has caused some ancient grammarians and critics to reject parts of his poetry.

So far, our contributors have been dealing with works of art in their finished forms. It is true, of course, that the majority of studies dealing with the relations and interactions of different arts have chosen to concentrate on the work in its completed form : another tendency, however, would rather focus on the creative phenomenon in the making, that is on the dynamics of artistic creation.

Falling under this heading is **Yahya Al-Rakhawy's "Rhythm and the Pulse of Creativity"**. The writer designates his starting-point as personal and experiential. Through his practice of the art of healing, his therapeutic experience and his writings in the fields of psychopathology, fiction, poetry and criticism, he has reached certain conclusions about the creative activity (of which literature is one form). Creativity is a pivotal symbolic image of our human constitution. It is partly a process of deconstruction, with the ultimate aim of re-organisation on a higher level. Acquired and hereditary information is constantly being digested. The brain uses the data at its disposal - including dream and the creative impulse-in different ways. The dream work seeks to re-organise, to restore harmony and to reinforce one's experience in the form of a substitute (active) awareness. Creativity, on the other hand, makes the same endeavour, save that it is not necessarily periodic, and tends to be voluntary in some way or other. It is a super mode of consciousness.

Al-Rakhawy maintains that in tracing the cycles of human growth and its qualitative mutations, in comparing them with the historical development of the species, in examining the periodic cycles of dreams and in finding them reflected in creative activities (such as literature and the arts), we are faced with the same law, though with different applications. In the dream work, for example, a disturbance takes place. The data and components of the self (brain) are dispersed. The extent of the dispersion and condensation could only be gauged had the dreamer been able to detect this level of the dream work. What happens, instead, is that once the dreamer has tried to grasp it, to record or recount it (even to himself), it will elude him and turn into a "dream" in the customary phraseology of people in general, and of "interpreters of dreams" in particular. This synthesis will be authentic or false depending on the degree of monitoring or censorship exercised over the dreamer by the waking intellect. Creativity is a biological must; it is an existential necessity, as a tracing of the human phenomenon, both individually and racially will testify. Creativity springs from a biological motion accompanied by periodic activization and summoning of memories and impressions. It makes it possible to deal with various levels of consciousness, with the contradictions of our external and internal existence in a dialectic manner, thus giving rise to the emergence of the new.

Poetry - as a creative activity - has this much in common with dreams : a regular beat, a condensed dosage, a disturbing activization, a language that is both concrete and conceptual. To **Jung**, poetry is like dreams. it is a revelatory and revolutionary substitute of an inner and outer reality, challenging stability and inertia.

A novel differs from poetry in being of greater length and in the way action is developed and brought to a climax. But it has this much in common with poetry : it unfolds and comprehends. Both are "syntheses" arising out of a living matter that has been virtually disturbed. (Only in a poor work of art is it dictated by a censoring imagination). A novel is realistic in so for as it is objective. The role of the imagination (in the bad sense of the word) is minimal : instead, it gives way to a creative synthesis out of a great number of experiences in the inner world of the author which is also identical with the external world, the world of history.

Following in the same direction, and relying on personal experience in all its vivacity, dynamism and rejection of the static and the fixed, **Tariq Ali Hassan** writes of the role of the arts in closing the gap of backwardness. His tone, however, is predominantly critical of the impasse reached by our modern scientific civilization.

The writer designates the humanities, biology and medicine as backward, despite their claims to the contrary. In the field of medicine, in particular, an increasing number of people in the West, where medical knowledge is supposed to have reached its highest point on the surface of the globe, are now turning their backs to modern methods of treatment. As the World Health Organization has pointed out, modern medicine has failed in securing health to all by the year 2000.

Significant measures, in consequence, have been taken: encouraging other methods of treatment such as folk traditions and lore. The ancient methods of Arab,

Cubism, as we know, was a rejection of the concept of mimesis, or the imitation of nature. It was rather an imitation of the very process of perception, a reliance upon the dynamic interaction between visual données and the abstracting mind. It was **Pound** who translated this concept into poetry, stressing the need for the presentation of new relations through the language of metaphor. Nothing was to be defined by means of another. To him, metaphor - or the figurative language- was a relation between different, overlapping, surfaces. A poetic image was kleidoscopic combining divergent mental and emotional elements unified only by the poet's personality. the Poundian poem thus came to be a revelation of the poet's conscious life, in a series of changing dramatic transformations. It is as if we were presented with a cubist painting of many levels. **Picorino's** main text is **Pound's Canto 74 :** one combining abstract meditation, straightforward sensuous impressions and recollections from the poet's life and reading. In this **Canto,** there is a disruption of the traditional categories of time and place. Allusions abound to things outside the poem. Words and phrases from languages other than English are used freely in a manner suggestive of the poet's wide scope, the diversity of his sources and the complexity of his cultural make - up.

On a similar line is **Mohamed Hafiz Diab's ' The Aesthetic of Colour in the Arabic Poem'.** Colours form the basic vocabulary of the art of painting but are in the meantime a set of functions to the inner eye of the poet, and of the man - of - letters in general. Colours are therefore part of the common ground shared by two arts that are usually regarded as seperate : literature and painting.

Do colours have an aesthetic of their own, in the poetic imagination ?

With this question **Diab's** essay opens. In his search for an answer he tries to regard the language of colour from two points of view : (i) as a structure of phonetic, morphological and lexical relations (ii) as a deeper structure revealed or condensed by language in the form of interdependent and reciprocal relations between colours as signifiers and colours as signifieds. The writer sheds light on a number of attempts towards the employment of colour in poetic discourse. In the poetic tradition of the middle ages, colour was used to describe the process of spiritual purgation in mystical literature. The age of classicism, on the other hand, used the phenomenon of colour in a traditional manner. With the advent of romanticism, colour was subjected to the poet's personal feeling. It was bestowed on objects of nature, retaining, in the meantime, a certain measure of autonomy. The naturalistic school of writing went for uniform colours, whereas the poets of realism turned away from naturalism employing colours in a less flagrant manner, nearer to reality. As for the symbolist poets, they set aside the dichotomy, in romantic poetry, of colour and the self, in the belief that to perceive the one was to perceive the other.

Despite the difficulty of tracing the function of colour in poetic discourse, the writer distinguishes between these levels : (i) The lexical (ii) The rhetorical, and (iii) The anthropological.

Against this theoretical backcloth **Diab** deals with the aesthetic of colour in the Arabic poem. He points out the abundance of colour in the heritage of Arabic poetry to the point of confining it to the so - called "style" or having it imprisoned within the confines of " poetic language". The modern Arabic poem, on the other hand, lays great store by the aesthetic of colour in all directions and on more than one level. According to **Diab,** this took four forms : (i) moving from the language of flat vision to one richer and more complex (ii) The shift from abstraction to concretion, as far as the dramatic formation of the poem is concerned : in the domains of incident, rhythm, dialogue, intersection, the movement from mere accumulation of poetic données to a complex vertical structure (iii) using the phonetic associations of colours to the best advantage (iv) transcendence of the literal meaning of colours in an attempt to re - establish the relation between man and nature, between the Arab community and its history.

Just as **Picorino** used one of **Pound's Cantos** as an illu - strative text, **Diab** turns here to a poem by the Egyptian **Mohamed Afifi Mattar.**

But was ancient Arabic poetry really devoid of treatment of colour on semantic levels, transcending their customary usage, and guided by the poet's own view of things ?

Here comes **Mohamed Abdel Muttalib's 'The Poetic Quality of Colour in the Work of Imru'ul - Qais'.** He dwells on the dual nature of the images presented by the most celebrated poet of the Pre - Islamic era. On the one hand, **Imru'ul - Qais** sought to give concrete pictures related to the world of objects. On the other, he tries to detach himself from his environment to give us artistic objects in which colour played an important part, and was even, occasionally, at the centre of the picture. To understand certain aspects of the poetry of **Imru'ul - Qais,** we should examine the way he implanted colours into expressive contexts embodying - as they do - the basic attitudes of the poet.

Abdel Muttalib maintains that we cannot assert that **Imru'ul-Qais** had a conscious theory of colour and of its manifestation in poetry and in non-poetic discourse. Still, the fact remains that he had the ability to make use of these manifestations in a manner providing us with a clue to the real significance of his poetic world.

In trying to reveal the manifestations of colour in the poetry of **Imru'ul-Qais ,** the greatest snag is probably that his use of colours sometimes seems to lack definition. He may use the words "white" , "black" , etc .. without giving them a definite meaning. In fact , his col-

At first sight, it may seem that the avowed themes of this issue of **Fusul 'Literature and the Arts'** consecrates the traditional distinction between literature and the arts, even though literature is-to the elite and the commonalty alike-an art in the full sense of the word. The fact is that we never meant to consecrate such a distinction. Our distinction between literature- in all its forms and genres-and the other arts is , in the present context, merely a way of posing the problem in an attempt to unify rather than separate. In other words, we aim to delineate the general framework under which both literature (as a lingual art) and other-non-lingual-arts fall, pointing out, in the meantime, the close relations between them all.

In the light of this conception of the place of literature among the arts, the second essay in this issue of **Fusul** deals with **'Methodological Relations between Literature and the Other Arts'**. The starting-point of the author, **Joseph Strelka,** is the autonomy of each art and its reciprocal relations with other arts.The question of influence, however, varies in degree from one age to another, and from one author to another. Various studies have dealt with reciprocal influences in the domain of literature and the plastic arts. Reciprocal interaction, however far-reaching it may be, will not cancel the autonomy of the arts involved.Other studies have claimed that the real link between the arts lies in the unified climate giving rise to them all. Such a concept, however, does not satisfactorily account for the relation between the different arts. Music, to take one example, involves no time other than that of the piece of musical composition. In other words, time in music is not the same thing as time in literature.

According to **Strelka,** the main question-on the methodological level-is: how possible it is to have genuine and profound links between the different arts, so much so that they will make for true analogies. A few attempts have been made in this direction but the need is still felt of a historical comparative study of the arts in a comprehensive manner. (The above - mentioned paper by **Tatarkiewicz,** in its attempt to review ways of classifying art through the ages, is a step in the direction of such historical and comparative studies). Theoretically, the core of the problem is that the spatial (plastic) arts and the temporal (music and literature) arts are all expressive of something deeply embedded in the human psyche.

In case we wish-from the critical point of view-to make use of the relations between the arts to further the cause of literature, it is not necessary to end with a general framework comprising all the arts. A specialist in literature can-and often does-make use of the other arts-nay of the other crafts-revealing as they do the transformation of certain elements and of the forms they take.

At this point, it is possible to regard the problem of the relation between the arts from two points of view: (i) the general climate comprising artistic creations of all kinds; and (ii) the methods of expression. Thus the relation between the arts may be examined in a certain era and a given milieu, apart from restrictions of place and time.

Our third essay is **J.P.Picorino's 'Resurgent Icons'** translated into Arabic, with a long introduction on **'Imagism and Modern English Poetry' by Mohamed Enani** where the problem is viewed from both angles of vision.

Enani's introduction, which could be regarded as a full essay in its own right, dwells on the concept of 'Modernism', its epistemological and cultural matrix and how its manifestations in poetry and in the plastic arts coincided.

By the time Modernism dominated literary and artistic creation, Europe was embarking on a new era: one in which man became a mere individual in an extremely complex society. No more was he the lord of creation as he used to think of himself in the past. It was in this era that philosophies of liberation, like that of **Nietzsche,** appeared seeking to throw away the shackles of religion. This coincided with a great explosion of information, scientific discoveries, and calls for change in society and culture. The old image of the world, as based on fixity and atomization, started to recede giving way to a new one based on change, comprehensive vision, acceptance of contradictions, and of chaos even.

According to **Enani,** it was only natural that this view of the universe should have its repercussions in visual, auditory and literary arts. A rapprochement of the arts set in, not only in vision but also in structure and methods of expression. In poetry, there was a tendency for breaking the deadlock so far as the use of imagery was concerned. The customary and the traditional came to be replaced by the revolutionary and the new. Dynamism, polyphony and the free use of symbolism all brought the poem nearer to a modern painting with surfaces of colour.

Another quality that poetry had in common with other - visual - arts, at this stage, was the rebellion against the concept of imitation, one that turned the recepient into a passive party. The imagist poets came to believe in change, dynamism and the comprehensive view of things. They regarded metaphor as a temporal compound of thought and feeling and demolished the established relations between the elements of the language and of its logical structure. The focus of interest came to be the inner relations of the poem, a product of long meditation, of falling back on the rhythm of the word rather than on traditional rules of prosody, and finally the stress came to fall on the physical and sensuous side of language so that thought and feeling were indivisible.

Following **Enani's** introduction, **Picorino's** essay dwells on a well - known case of influence, as far as modern poetry and the plastic arts are concerned : The impact of the cubist school of painting on the poetry of **Ezra Pound.**

THIS ISSUE

ABSTRACT

It often happens in the history of human thought that a particular term is widely circulated, and handed down from one generation to another in different places and at different times, so much so that we are in danger of failing to call a halt and try to fix its conceptual limits, as such a halt would suggest ignorance of what is common and known to everybody. A term, in this way, would gradually lose its fixed and accurate significance - assuming that it was in possession of such qualities, at some point in the past - and would come to have as many meanings as those who happen to be using it at the moment. The threat posed by this situation is that people may think - in talking and writing - that they are using the same language when in fact they are using it to mean different things. More serious still, they will arrange their ideas in the light of their conception of the term; a conception - as we have seen - more or less different from that of other people.

The term "Art" is a case in point. Throughout human history, it has been exposed to this kind of distortion. From time immemorial people have been using the term and are still doing so. Extant written evidence - scanty as it is - suggests, however, an absence of a unified and definite use of the term, or-rather- a confused usage. The fact remains, though, that people interested in art have not ceased to talk about different arts and have always tried to classify them in a satisfactory manner. The present issue of **Fusul** opens with an essay by **Tatarkiewicz** on **'The Classification of the Arts'.** It makes it clear how various, overlapping and confused the attempts of thinkers, from the Greek period to the present day, have been, as far as the classification of the arts is concerned. This confusion is due to a deeper conceptual confusion as to the accurate meaning of the term "Art".

From various sayings of Greek and Roman thinkers, **Tatarkiewicz** comes out with six basic classifications of the arts that could, in his opinion, be regarded as general divisions of all human skills, rather than a way of distinguishing between different fine arts, let alone pointing out their particular qualities or distinguishing between fine arts, applied arts and manual crafts. As a result, the five arts would often come under contradictory headings and were not regarded, by these ancient thinkers, as a distinctive set, with characteristics of their own.

The contributions of medieval thinkers were little more than variations on the same divisions. It was common to regard art as comprising manual applied arts, sciences and fine arts without distinction. The so-called liberal arts, on the other hand, were regarded as the highest form of art proper.

Tatarkiewicz makes a thorough investigation of the changes and transformations that came over the classification of the arts in the Renaissance and in the modern era.

He points out the characteristics of this classification in each era and the attempt, in modern times, to get rid of the confusion, overlapping and shortcomings of previous attempts at classification. The situation in the twentieth century, however, is not much better than it used to be: The appearance of new-hitherto unknown-forms of art, the changing aesthetic concepts to remove the barriers between art and science, and finally, the calling in question of the age-old distinction between fine arts on the one hand, and applied arts or manual crafts on the other, have all contributed to the emergence of a new, no less confused, situation. The concepts are as obscure, and the borders as overlapping, as ever: so much so that the very term 'Art' seems to be in need of re-definition and the arts in need of re-classification accordingly.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

LITERATURE AND THE ARTS

○ vol. V ○ No.11

○ January – February – March 1985


Bibliotheca Alexandrina
0536238